

Universidade de Brasília  
Instituto de Artes  
Departamento de Desenho Industrial

# Meet Alvy Singer

Tradução Intersemiótica do filme *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*

Laís Correia Leiros

11/0159390

# Meet Alvy Singer

Tradução Intersemiótica do filme *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*

Laís Correia Leiros

Relatório apresentado como parte  
integrante da diplomação em  
Programação Visual do curso de Desenho  
Industrial da Universidade de Brasília,  
orientada pelo professor Rogério Câmara.

Brasília, 2014



*“Quase todo meu trabalho é  
autobiográfico, mas tão exagerado e  
distorcido que me parece ficção”*

**Woody Allen**

## RESUMO

Neste relatório descreve-se o desenvolvimento de um livro impresso baseado no filme *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (1977) do diretor norte americano Woody Allen. A partir da análise do filme e considerando suas particularidades materiais e linguísticas, criou-se sua transposição para o formato de um livro a partir do conceito de tradução intersemiótica debatido por Júlio Plaza em seu livro homônimo.

Neste relatório abordaremos questões conceituais inerentes ao processo de tradução, como teorias pertencentes ao campo da semiótica, bem como o estudo do cinema como suporte comunicacional e a decupagem do seu processo de construção a fim de justificar as escolhas gráficas presentes no produto final. Está também descrita uma análise da obra do diretor, assim como um apanhado geral de sua produção. Tal apanhado permite contextualizar as formas narrativas do conteúdo do livro desenvolvido.

# ÍNDICE

## 1. INTRODUÇÃO 7

## 2. JUSTIFICATIVA 8

## 3. REFERENCIAL TEÓRICO 9

3.1 O PROCESSO DE REPRESENTAÇÃO DE IDEIAS NA PRÉ-HISTÓRIA E SEUS DESDOBRAMENTOS DIRETOS

3.2 A DIFERENÇA ENTRE O PENSAMENTO EM LINHA E O PENSAMENTO EM SUPERFÍCIE

3.3 OS MEIOS E SUAS PARTICULARIDADES

3.4 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

3.5 A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

## 4. REFERENCIAL VISUAL 24

## 5. NOIVO NEURÓTICO, NOIVA NERVOSA 29

5.1 WOODY ALLEN - O INÍCIO

5.2 *ANNIE HALL*

5.2.1 A LINGUAGEM DO FILME

5.2.2 PERSONAGENS

5.3 CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE O TEMA

## 6. PROJETO 40

6.1 A CRIAÇÃO DA NARRATIVA

6.2 REFERÊNCIAS INICIAIS

6.2.1 MANHATTAN EM PRETO E BRANCO

6.2.2 O SISTEMA DE SINALIZAÇÃO DO METRÔ DE NOVA YORK

6.2.3 WOODY ALLEN E O JAZZ

6.3 SOLUÇÕES GRÁFICAS

6.3.1 O GRID

6.3.2 FAMÍLIAS TIPOGRÁFICAS

6.3.3 PADRONIZAÇÕES

**7. O PROJETO GRÁFICO – TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA 55**

**8. PRODUTO FINAL 61**

**9. CONCLUSÃO 67**

**BIBLIOGRAFIA 70**

**ANEXO I 71**

## 1. INTRODUÇÃO

O objetivo do projeto é a produção de um livro impresso baseado no filme *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* do diretor Woody Allen a partir da interpretação pessoal da obra, incitando uma discussão não só acerca do processo de tradução, mas também a respeito das escolhas narrativas e gráficas apresentadas no produto final.

Diferente de seus projetos anteriores, em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (1977) Woody Allen abre mão da linearidade temporal contida em seus filmes criando uma espécie de álbum de recortes, responsável por contar ao espectador a história dos protagonistas, o comediante Alvy Singer e sua ex-namorada, Annie Hall. Além da narrativa fragmentada, Woody Allen desenvolveu sua própria maneira de contar a história, se valendo de recursos como telas pretas, personagens fora de cena, diálogos sobrepostos, para criar uma obra única, sucesso absoluto na época, resultados também de sua parceria com o diretor de fotografia Gordon Willis.

A análise da linguagem cinematográfica adotada pelo diretor na construção do filme, em conjunto com o estudo de tradução intersemiótica e as particularidades dos meios envolvidos no processo, é necessária para a produção de um projeto coerente com ambos meios – o cinema e o livro. O produto final apresenta a transposição de diálogos, cenas, escolhas estéticas defendidas pelo diretor, trabalhadas de maneira que se adequem ao livro.

## 2. JUSTIFICATIVA

É com certa frequência que observamos obras literárias serem adaptadas para as telas do cinema. O livro possibilita através de elementos narrativos que o leitor imagine o aspecto visual de uma obra baseado não só na descrição do autor, mas também em suas experiências prévias. Dessa forma, é natural que obras literárias sejam transpostas para um cinema, um meio que conta também com superfícies para contar uma história, sanando a curiosidade do leitor através da interpretação de diretores. No entanto, não observamos com frequência o processo contrário, a imagem em movimento traduzida para um suporte impresso.

A partir de uma obra cinematográfica, o desafio do projeto é produzir algo novo, transpondo uma obra pensada como movimento, para uma peça gráfica impressa. Para isso, utilizou-se os conceitos de programação visual apreendidos durante o curso de graduação, como tipografia, diagramação, manipulação de imagens, desenho vetorial, entre outros, trabalhando também a partir da interpretação pessoal em relação à obra.

Além de trabalhar elementos inerentes a projetos de desenho gráfico, o processo de tradução opera também no campo das artes, uma vez que a tradução intersemiótica, como proposta por Júlio Plaza em seu livro homônimo publicado em 1978, é considerada uma prática prioritariamente artística, por possibilitar a produção criativa abstrata do tradutor.

**Objetivo Geral:** Desenvolver um projeto a ser apresentado na forma de um livro impresso, a partir da análise semiótica do filme *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, escrito e dirigido por Woody Allen, transpondo os conceitos expressos no filme, um meio audiovisual, para o suporte gráfico.

**Objetivos Específicos:**

- a) Compreender a questão do suporte considerando o ponto de vista da semiótica;
- b) Trabalhar o princípio de “recriação” levantado no estudo do pensamento em torno da tradução, bem como analisar e dominar as particularidades dos meios;
- c) Estudar as maneiras utilizadas por cineastas para desenvolver conceitos na tela, de maneira que tal estudo proporcione a criação de um projeto coerente com ambos suportes;
- d) Desenvolver uma peça que esteja de acordo não só com o filme a ser traduzido, mas também com as escolhas cinematográficas do diretor durante sua trajetória artística.

### 3. REFERENCIAL TEÓRICO

#### 3.1 O PROCESSO DE REPRESENTAÇÃO DE IDEIAS NA PRÉ-HISTÓRIA E SEUS DESDOBRAMENTOS DIRETOS

Na pré-história, período onde a escrita ainda não havia sido desenvolvida de maneira prática, as imagens eram as responsáveis por estabelecer relações comunicacionais entre os povos. Tempos depois, com a criação da escrita e posteriormente o surgimento da imprensa, a informação passou a ser transmitida a partir de vertentes dos dois meios, com cada qual representando coisas diferentes para o usuário.

Em sua produção *Texto/Imagem Enquanto Dinâmica do Ocidente* o filósofo tcheco Vilém Flusser pontua as diferenças observadas entre ambos os meios à época da criação da escrita:

“O gesto de imaginar exprime imaginação, e quanto mais imagens forem produzidas, tanto mais a imaginação se fortalece. O gesto de escrever textos exprime conceituação e quanto mais se escreve, mais se desenvolve a capacidade conceitual.”<sup>1</sup>

A chegada da escrita representou uma grande evolução para a sociedade, o que fez com que as imagens fossem deixadas de lado, como se sua reprodução não tivesse importância para o povo. Foi nesse período também que a sociedade passou a ser dividida em letrados e não-letrados, uma vez que o poder de compreensão da leitura oferecia certo status ao indivíduo, considerado culto. Tais

---

<sup>1</sup> FLUSSER, Vilém. *Texto/Imagem Enquanto Dinâmica do Ocidente*. In: **Caderno RIOARTE**, Ano II - nº 5. Pág. 64.



primeiros letrados consideravam imagens “alienantes”. Flusser diz em seu texto que:

“Os impressos baratos e acessíveis a todos e a introdução da escola obrigatória é a consequência de tais inflações textuais que expulsaram as imagens da vida cotidiana, para encerrá-las em guetos cercados de aura benjaminiana do tipo ‘exposição’ ou ‘museu’.”<sup>2</sup>

Durante muito tempo a escrita permaneceu como a única forma válida de comunicação, transformando a imagem em produto das artes visuais. No entanto, esse cenário mudou com a chegada da fotografia, que surgiu como maneira de conceber elementos de tal forma que fossem capazes de representar objetos. Nesse momento, o homem recuou do pensamento conceitual para imaginá-lo, unindo as duas formas de representação a fim de criar uma nova possibilidade de interpretação para o leitor/observador.

O estudo de práticas possíveis a partir do processo fotográfico nos levou ao cinema, que acabou de maneira definitiva com a ideia de que o poder conceitual se restringia ao texto, unindo o pensamento – a fala às imagens – e criando uma nova arte que tomou seu lugar na sociedade como marco do desenvolvimento social e cultural.

### 3.2 A DIFERENÇA ENTRE O PENSAMENTO EM LINHA E O PENSAMENTO EM SUPERFÍCIE

A consolidação da imagem como meio de representação conceitual garantiu sua popularidade nos dias atuais. É cada vez maior a quantidade de estímulos visuais a que estamos submetidos, presentes em diversos momentos do dia a dia: televisão, computador, *smartphone*, todos esses meios utilizam a imagem como forma de difusão de conteúdo. Para Vilém Flusser, esses aparatos são

---

2 *Idem.* Pág. 67.

responsáveis por ampliar o alcance do pensamento em superfície, que de maneira crua não requer nenhuma habilidade adquirida do espectador, mas apenas a dedicação ao ato de observar.

Em contrapartida, temos o pensamento em linha, desenvolvido a partir da criação da escrita que, como o mencionado anteriormente, alterou a relação da sociedade com a forma imaginativa de representação. Em sua compilação de textos chamada *O Mundo Codificado*, Flusser discorre sobre o pensamento em linha:

“(...) são discursos de pontos, e que cada ponto é um símbolo de algo que existe lá fora no mundo (um ‘conceito’). As linhas, portanto, representam o mundo ao projetá-lo em uma série de sucessões.”<sup>3</sup>

Como descreve o autor ao longo de seu texto, o pensamento em superfície possui hoje uma grande aceitação nas massas por ser absorvido mais facilmente. Para apreendermos o conteúdo de um texto, é necessário que se faça sua leitura por completo, enquanto o processo contrário ocorre com a imagem – primeiro a observamos e depois pensamos sobre seu conceito. É necessário pontuar que tal ideia de classificação do pensamento em linha como único capaz de transmitir conceitos de maneira completa, sendo a superfície uma maneira mais “popular” deve ser desmistificada. O ideal é que tanto a linha quanto a superfície se complementem desenvolvendo novas formas de conceituação.

Tema abordado neste projeto, o cinema apresenta uma identidade ambígua. Um filme trabalha com o campo das imagens, o que caracterizaria seu pensamento como de superfície, sendo possível observar uma ação e compreender seu conteúdo, como quando nos vemos diante de uma pintura, por exemplo. No entanto, para que possamos compreender a mensagem do filme, seu conceito narrativo, é necessário que sejamos espectadores do mesmo do início ao fim, seguindo a linearidade histórica proposta pelo pensamento em linha.

---

3 FLUSSER, Vilém. Linha e Superfície. In: **O Mundo Codificado**. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Pág 102.

Diante de tal ambiguidade, Flusser pontua que “(...) não aprendemos ainda como ler filmes e programas de TV.”<sup>4</sup>. Ao contemplar uma obra cinematográfica, esperamos o comportamento linear de um romance impresso, buscando compreender o conteúdo como uma história com começo, meio, e fim, onde o ponto de vista do espectador acaba por se anular diante do conteúdo proposto por diretores e roteiristas. Além disso, o espectador mergulha na história de tal maneira que o filme perde seu caráter conceitual e representativo, se limitando a uma representação do real.

Sobre a ficção, amplamente difundida pela mídia como também pelo meio aqui estudado (o cinema) o autor aponta que tal vertente nada mais é do que a falsa ideia de representação de fatos, uma vez que enquanto prática representativa a ficção acaba por se afastar do objeto quando imprime sobre ele uma ótica particular, um olhar estético, como o ponto de vista do diretor do filme, por exemplo. Tal substituição – do real como conceitual, imaginário – se dá através do sistema de signos, assunto que será aprofundado no capítulo seguinte. São criados símbolos, e estes remetem ao seu significados. Flusser pontua que tal prática funciona de maneira que

“(...) as linhas escritas relacionam seus símbolos a seus significados, ponto por ponto (elas ‘concebem’ os fatos que significam), enquanto as superfícies os relacionam por meio de um contexto bidimensional (elas ‘imaginam’ os fatos que significam (...)).”<sup>5</sup>

O cinema surge como o ponto comum entre linha e superfície, transitando entre os dois tipos de ficção sugeridos pelo autor: conceitual e imagética. É claro que, uma vez mediada, a realidade nunca mais será a mesma. Como imagem, a apreensão do conteúdo do pensamento em superfície se dá a

---

4 FLUSSER, Vilém. Linha e Superfície. In: **O Mundo Codificado**. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Pág 108.

5 *Idem*. Pág 113.

partir de associações que fazemos baseadas em experiências particulares ou coletivas. Já o pensamento em linha requer do espectador um conhecimento básico de seus códigos, como o alfabeto, por exemplo. Tais distinções pontuadas e debatidas até então servem para caracterizar o cinema como meio de comunicação plural e, para analisá-lo de forma completa, é preciso compreender a particularidade de cada elemento contido em sua produção, desde o desenvolvimento conceitual até o técnico, como abordaremos mais a frente.

### 3.3 OS MEIOS E SUAS PARTICULARIDADES

O termo “meio de comunicação” ganha um significado cada vez mais amplo na sociedade atual. Se em meados do século XX sua definição abrangia aparatos como rádio, televisão, cartas, telegramas, linguagem falada etc, hoje o próprio *Ipod*, aparelho inicialmente desenvolvido para ouvir música, possui dezenas de versões, e cada uma estabelece com o usuário um tipo de interação distinta, comunicando informações distintas, considerando as possibilidades que oferece ao usuário além da função MP3, como internet e jogos.

Em seu livro de 1964, Marshal McLuhan estabelece que “O meio é a mensagem”, em sua obra *Os Meios de Comunicação Como Extensões do Homem*, e justifica: “(...) porque é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas.”<sup>6</sup>. Dessa maneira, o autor explica que uma mesma mensagem pode ser passada ao receptor de diversas formas, dependendo apenas do aparato escolhido para realizar tal ação. Cada meio então é responsável por produzir um efeito diferente em seu usuário, independente de seu conteúdo.

Partindo de tal premissa, é natural concluir que os meios, cada qual com suas particularidades, oferecem ao usuário possibilidades e níveis diferentes de interação. Ao se deparar com um romance em forma de livro, é comum que, a partir da leitura e análise do conteúdo desenvolvido nas páginas pelo o autor, o

---

6 MCLUHAN, Marshal. O Meio é a Mensagem. In: **Os Meios de Comunicação como extensões do homem**. Trad. Décio Pignatari. 18a Edição. São Paulo: Cultrix, 2012. Pág 23.

leitor imagine as cenas da obra, a caracterização de cada personagem, os ambientes descritos, de maneira que esse meio permite um alto nível de troca por parte do usuário.

Dando sequência à leitura da obra de McLuhan, o autor apresenta dois termos que pretendem classificar esse tipo de relação usuário-aparato. McLuhan fala sobre “meios quentes” e “meios frios”, de modo que os meios quentes “(...) não deixam muita coisa a ser preenchida ou completada pela audiência”<sup>7</sup>, como cinema, por exemplo, enquanto os meios frios dependem do preenchimento de lacunas de informação por parte do usuário, como uma ligação telefônica. Tal teoria pode ser trabalhada no nível da comparação; um livro é considerado meio quente diante de um diálogo, mas se apresenta como meio frio se comparado à uma obra cinematográfica.

É natural que a forma quente venha substituir a forma fria, que o receptor procure fazer cada vez menos esforço para conseguir uma informação, que procure frequentar mais seminários do que debates, por exemplo. É natural também que o superaquecimento de determinado meio ou aparato leve ao seu esfriamento, quando não existe mais evolução possível, tal meio se descentralize, gerando novas possibilidades de interação por parte do usuário.

Essa breve análise nos mostra que existem diversas maneiras de classificar e caracterizar os meios; e apesar de escritas em meados do século XX, as ideias de McLuhan permeiam as mudanças e avanços que observamos nos dias de hoje. Para compreendermos os meios, seu alcance e suas possibilidades de interação com os usuários, devemos também analisar suas características estruturais e não apenas seu conteúdo.

---

7 MCLUHAN, Marshal. Meios Quentes e Meios Frios. In: **Os Meios de Comunicação como extensões do homem**. Trad. Décio Pignatari. 18a Edição. São Paulo: Cultrix, 2012. Pág 38.

### 3.4 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Ainda em seu livro *Os Meios de Comunicação Como Extensões do Homem*, McLuhan pontua que “(...) todos os meios são metáforas ativas em seu poder de traduzir a experiência em novas formas.”<sup>8</sup> o que significa que o processo de tradução abrange em seu significado todos os tipos de transposição inter midiáticos. No entanto, para o desenvolvimento do projeto aqui descrito foi necessária a análise do processo de tradução se valendo da teoria semiótica, dado que o produto final é resultando da transposição de conceitos desenvolvidos por Woody Allen na tela para o suporte impresso.

O processo de tradução exige que o tradutor não só apresente um conhecimento aprofundado dos meios, como trabalhe a partir dos sistemas de representações apontados pela semiótica a fim de transmitir informações de um meio para o outro, como de artes verbais para não verbais, por exemplo. A semiótica, como campo da ciência, estuda os signos, elementos definidos por Charles Peirce como “toda coisa que substitui a outra, representando-a para alguém”<sup>9</sup>.

Pignatari diz que, de acordo com Peirce, são três as possíveis classificações do signo, de acordo com seu referente: ícone, índice e símbolo. O ícone possui uma espécie de semelhança com o referente, como a sensação obtida ao assistir um filme; o índice mantém uma relação direta com o referente, como um indício de algo que esteve em determinado lugar, uma poça de água gerada por uma forte chuva, por exemplo, enquanto símbolo possui uma relação arbitrária com o objeto, como uma palavra falada é símbolo de determinada coisa que representa, assim como a escrita. É possível que um só referente possua uma natureza dupla, ou tripla. Em seu livro *Informação. linguagem. comunicação*. Décio Pignatari explica que a apreensão do que o signo representa depende também em

---

8 MCLUHAN, Marshal. Os Meios Como Tradutores. In: **Os Meios de Comunicação como extensões do homem**. Trad. Décio Pignatari. 18a Edição. São Paulo: Cultrix, 2012. Pág 76.

9 PIGNATARI, Décio. Semiótica ou Teoria dos Signos. In: **Informação, Linguagem, Comunicação**. 25a Edição, Cotia: Ateliê Editorial, 2008. Pág 29.

grande parte do contexto no qual está aplicado, sendo contexto por ele definido como um “(...) processo de signos cuja coerência ou unidade é suscitada diretamente pelo referente (coisa ou situação a qual os signos se referem)”.<sup>10</sup>

É importante acrescentar sobre a questão da linguagem que ela acaba por limitar as expressões do pensamento humano. Ao querer significar algo, o indivíduo tem a sua disposição diversos meios, maneiras de expor e conceituar seu pensamento. Tais ideias, no entanto, se encontram restritas pelas disposições oferecidas pelos signos, que garantem que o pensamento será ou não comunicado de maneira eficaz. Pode-se dizer então que os signos condicionam a interpretação do receptor de maneira que a ideia inicial do emissor pode ou não ser interpretada de maneira desejada.

O ato de traduzir trata, acima de tudo, de uma questão temporal. Diferente da criação, a tradução utiliza uma obra já existente, o que coloca inevitavelmente o objeto de estudo no passado. Dessa maneira, Júlio Plaza escreve na obra *Tradução Intersemiótica* sobre o processo de tradução e a classificação semiótica, que funcionam da seguinte maneira:

“(...) o passado como ícone, como possibilidade, como original a ser traduzido, o presente como índice, como tensão criativo-tradutora, como momento operacional, e o futuro como símbolo, quer dizer, a criação à procura de um leitor.”<sup>11</sup>

Para Plaza, o processo de tradução intersemiótica opera, antes de mais nada, no campo das artes, uma vez que a reinterpretação de uma obra conta com o potencial criativo de seu tradutor, que em conjunto com seu repertório é capaz de criar algo novo. Refutando sua teoria, o autor conta que para o cineasta

---

<sup>10</sup> *Idem*. Pág 35.

<sup>11</sup> PLAZA, Júlio. Introdução: A Tradução Como Poética Sincrônica. In: **Tradução Intersemiótica**. 2a Edição, São Paulo: Perspectiva, 2010. Pág 8.



russo Eisenstein, por exemplo, “(...)uma obra de arte viva era aquela que permitia uma interpretação do espectador, ao engajá-lo no curso de um processo de criação em aberto” onde seria sempre possível uma nova interpretação e apropriação de seu conteúdo.<sup>12</sup>

Dentro do contexto cinematográfico, o próprio Eisenstein surge como um expoente dessa vertente artística de construção de significados a partir de símbolos. Em sua obra prima *O Encouraçado Potemkin*, o diretor utiliza a estrutura de significação de ideogramas para passar para o espectador uma determinada ideia. A montagem dos planos funciona de forma que o espectador possa compreender a ideia central sem necessitar de diálogos ou de estruturação linear contínua.

É claro para o espectador o engajamento do diretor não com uma representação do real, mas com a criação de uma linguagem cinematográfica própria apoiada na significação. Para Eisenstein, a linguagem padronizada utilizada nos filmes direcionados a massa é autoexplicativa e passa despercebida pelo espectador, enquanto o formato não usual com que estrutura seus filmes faz o espectador se atentar para a concepção de uma linguagem alternativa.

O filme é dividido em cinco atos, sendo o primeiro o responsável por significar todos os outros. No início o espectador observa o encouraçado e as condições de vida dos marinheiros a bordo da embarcação. Em seguida, a câmera mostra um pedaço de carne coberto por vermes. Em sequência, os marinheiros insatisfeitos resolvem confrontar seus superiores. Tal sequência, da maneira como é construída, não necessita de diálogos ou legendas para transmitir seu conteúdo ao espectador (embora elas estejam ali). Sabemos que uma carne coberta por vermes, como a oferecida aos marinheiros, não deve ser consumida. Sabemos também que tal situação provocaria indignação dos tripulantes, o que, em conjunto com o contexto da revolução, levaria ao confronto dos marinheiros com os responsáveis pela situação.





Figura 1: Cenas do filme *O Encouraçado Potemkin*

A análise acima serve para exemplificar o quanto a utilização dos sistemas de signo se mostra eficiente no ato de transmitir informação para o espectador, e como dessa maneira o ato de traduzir está estritamente ligado a compreensão desses conceitos, que ao serem corretamente utilizados garantem a eficácia na transposição de conteúdos de um meio para outro.

Ao longo de sua obra, Plaza pontua diversas vezes que o processo de tradução não é, em momento algum, inferior ao de criação, uma vez que o tradutor opera com a formação de conceitos tanto quanto o criador. Existe um intenso fluxo de produção criativa, levando em consideração que é essencial que durante o processo de tradução o tradutor não deixe de considerar pontos presentes na obra de origem, de maneira que em sua produção se reconheça a obra originária, sem que seja necessário, no entanto, que seu produto seja apenas uma reprodução. É natural que a tradução se distancie suficientemente do original pela própria disparidade em sua estrutura, como no caso do projeto aqui relatado, em que um filme dá forma a um livro.

Existem diversas classificações que podem ser feitas em relação aos tipos de tradução. Para o presente projeto, o estudo dessa tipologia se mostrou essencial para situar o trabalho dentro da própria teoria da tradução. Como escreve Júlio Plaza, são “(...) três matrizes fundamentais de tradução: Tradução Icônica, Indicical, Simbólica.”<sup>13</sup>.

Na tradução icônica observamos uma similaridade estrutural entre o original e a tradução, como uma peça, um auto, um roteiro que traduzidos para o cinema mantem sua estrutura de diálogos e descrição de cenas, enquanto sua forma estética e sensações provocadas no espectador/leitor são complemente distintas. Já a tradução indicical opera com uma intensa ligação com o original, onde o produto da tradução surge como uma espécie de continuação do original; o poder inventivo do tradutor está presente, mas sua recriação toca o original em mais pontos do que nos outros tipos de tradução.

Por fim, a tradução simbólica opera por meio de metáforas, se valendo da essência do original, porém com um grande poder inventivo no sentido da liberdade que o tradutor possui para interpretar os símbolos presentes no original baseado em experiências pessoais. Para esse tipo de tradução, Júlio Plaza aponta como exemplo o trabalho de Waldemar Cordeiro, artista que trabalhava com elementos computacionais aplicado no conceito das artes visuais. Uma de suas obras traduzia a palavra arte para o código binário.

110001  
101001  
100110  
110101

significa  
A R T E

em linguagem  
binária.

Figura 2: Transcrição de Júlio Plaza da obra de Waldemar Cordeiro

13 PLAZA, Júlio. Por Uma Tipologia das Traduções. In: **Tradução Intersemiótica**. 2a Edição, São Paulo: Perspectiva, 2010. Pág 89.

Não existe uma referência óbvia para o espectador, mas fica claro que o artista se valeu da interpretação sígnia para desenvolver o produto de sua tradução.

Apesar de toda tradução operar com os três elementos do signo, Plaza diferencia os três tipos usando três termos específicos: transcrição, transposição e transcodificação. A transcrição se refere a tradução icônica, que produz um produto que acaba se assemelhando esteticamente ao original – seus elementos despertam “sensações análogas”. A tradução indicial opera no nível da transposição, uma vez que seu caráter contínuo acaba evidenciando as características materiais do meio, sua estrutura física. Por fim a transcodificação é resultado da tradução simbólica, que se vale de convenções, experiências prévias do usuário para estabelecer sua relação com o original.

A série de escolhas gráficas, de conteúdo e estruturais adotadas na construção do produto final do presente projeto faz com o objeto fruto do processo de tradução, o livro impresso, contenha os três elementos aqui conceituados, validando então a utilização do método apresentado por Plaza.

### 3.5 A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

Um primeiro passo para a tradução seria o estudo da estrutura dos meios. É necessário entender a construção técnica e conceitual do filme para analisar como determinados elementos podem ser traduzidos para páginas impressas. Diante das discussões com o orientador do projeto, ficou decidido que a construção do produto final se daria a partir de uma ótica pessoal, levando em consideração observações próprias à respeito da obra, não limitando o resultado à uma mera transcrição do filme, mas desenvolvendo um projeto baseado nas possibilidades interpretativas oferecidas pela obra de Woody Allen. Para isso, foi necessária uma decupagem não só da obra a ser traduzida – o filme *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* – como também do trabalho do diretor como um todo, observando seu estilo de representação a partir de elementos comuns à linguagem cinematográfica.

O cinema surgiu nas últimas décadas século XX a partir de experimentos fotográficos desenvolvidos com os mais diversos fins, mas antes mesmo da chegada do novo século já figurava, de certa forma, da maneira que observamos nos dias de hoje. Em seus primórdios, funcionava como uma espécie de teatro filmado, onde a câmera assumia ponto fixo, observando as cenas tal como um espectador sentado em uma cadeira. No entanto, o desenvolvimento de novas técnicas de filmagem e a formação de novos profissionais na área fez com que, pouco a pouco, fosse desenvolvida uma espécie de linguagem própria para esse novo meio, não reduzindo seu alcance à representação do real, mas ampliando a partir da experimentação.

Decupagem nada mais é do que a análise de uma obra a partir dos elementos presentes na linguagem cinematográfica – planos, montagem, diálogos etc. A linguagem cinematográfica é a responsável por caracterizar o cinema como uma arte única, e se vale das experiências prévias do espectador para transpor conceitos na tela que, apesar de não possuírem ligação direta com o real, são compreendidos de maneira que acabam transmitindo a sensação de representação da realidade. Diversas vezes, os mesmos elementos capazes de transmitir tal sensação do real para o espectador, quando utilizados de maneira diversa, produzem filmes surrealistas, não lineares, sem compromisso com uma representação, o que prova que a linguagem não serve para limitar, mas ampliar as possibilidades criativas da filmagem.

Cada ponto da linguagem é responsável por tocar um conceito a ser transmitido pelo diretor do filme. A construção dos planos, por exemplo, é capaz de delimitar não só o alcance do espectador diante da cena, mas também caracterizar o espaço do observador, a câmera. A escolha de ampliar ou reduzir o alcance da câmera dentro da cena é uma forma de guiar o olhar do espectador diante dos acontecimentos.

Por sua vez, a utilização da montagem paralela, duas cenas que acontecem ao mesmo tempo, quebra o caráter linear do filme. Em seu livro *O Sentido do Filme*, Eisenstein fala que “(...) dois pedaços de filme, de qualquer tipo, colocados

juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade que surge da justaposição.”.<sup>14</sup> O cineasta pontua que, apesar de ser uma característica atribuída ao cinema, tal fenômeno ocorre a todo o tempo, no dia a dia, e é justamente esse fato que garante que, quando da utilização da montagem de cenas em filmes, ela seja compreendida e internalizada pelo espectador. Por fim, Eisenstein conclui sobre a montagem que não devemos pensá-la como uma soma, mas sim produto, a construção de um novo conceito, uma nova ideia no imaginário da plateia uma vez que “(...) o resultado é qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente.”.

A análise das escolhas utilizadas por Woody Allen na filmagem de sua obra garantem um olhar mais apurado sobre as ideias que o diretor procura transmitir para o espectador. Cada diretor se apropria da linguagem cinematográfica e desenvolve sua própria, de maneira que um mesmo tema tenha milhares de possibilidades de representação, dependendo da ótica do diretor responsável por transpor as ideias para a tela.

---

14 EISENSTEIN, Sergei. Palavra e Imagem. In: **O Sentido do Filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. Pág 14.

#### 4. REFERENCIAL VISUAL

Estamos acostumados a observar obras literárias sendo transpostas para o cinema, mas o caminho contrário, a imagem em movimento virando livro impresso, poucas vezes acontece. Dessa forma, a busca por referências visuais similares que pudessem guiar o projeto se mostrou uma tarefa um tanto quanto complicada. A decisão então foi pesquisar não apenas projetos similares, mas trabalhos de tradução bem sucedidos que tivessem seu foco em elementos gráficos, como a tipografia.

Um dos grandes nomes do design gráfico francês, Massin publicou através da editora Gallimard em 1964 um de seus projetos mais ousados, uma espécie de livro-teatro, fruto da tradução da obra teatral *La Cantatrice Chauve* de Eugène Ionesco. Em 1960 Massin assistiu cerca de 20 apresentações da peça e gravou a atuação dos atores a fim de identificar os diálogos e silêncios com alta precisão. Com a fita em mãos o designer começou a transferir as inserções fonéticas para o papel, utilizando variações tipográficas, desde famílias diferentes até pesos distintos – bold, itálico – tamanhos, contrastes, buscando caracterizar os diálogos no papel de maneira que se assemelhassem à forma como eram ouvidos pela plateia.

À época o trabalho de Massin era basicamente artesanal, o que dificultava seu projeto de desconstrução tipográfica. Diante desse fato, uma das técnicas utilizadas pelo designer para distorcer os tipos foi a de imprimir os textos em preservativos de látex<sup>15</sup>, o que fazia com que as impressões pudessem ser moldadas de maneira que garantissem ao texto a fluidez desejada por Massin.

---

<sup>15</sup> Informações retiradas do artigo **Massin typographie la Cantatrice Chauve | Eugène Ionesco (reloaded)**. In: <http://paris.blog.lemonde.fr/2009/03/02/massin-typographie-la-cantatrice-chauve-eugene-ionesco-reloaded/>. Acesso em junho/2014





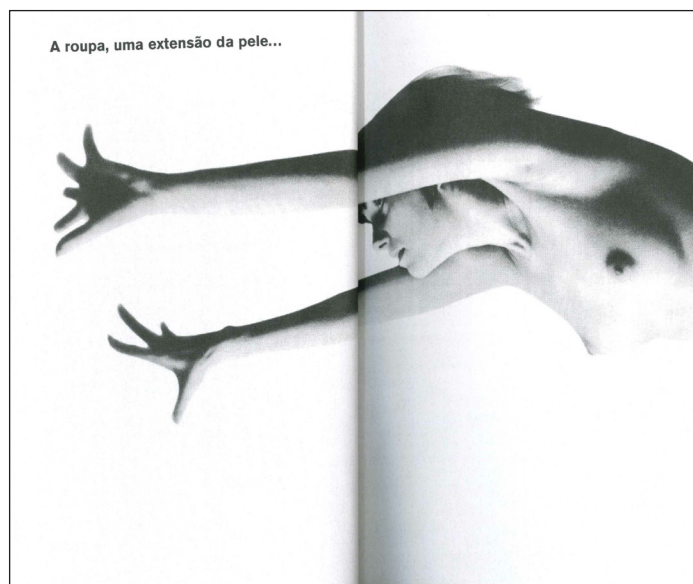
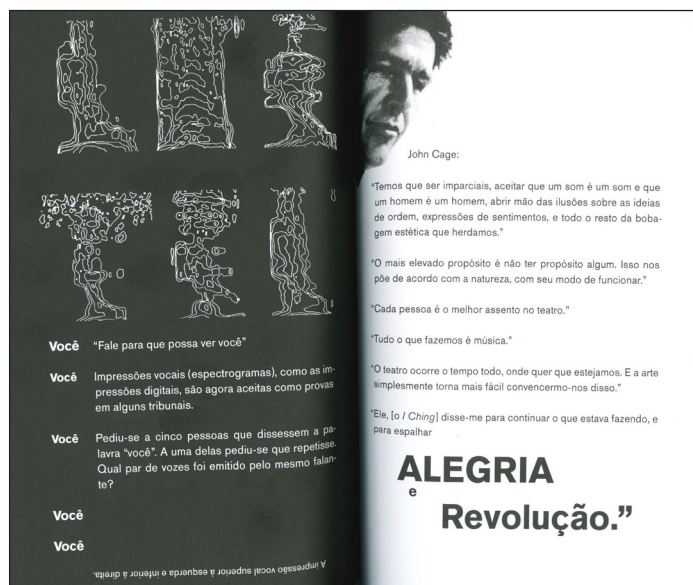


Figura 5: Páginas do livro *O Meio é a Massagem* por Quentin Fiore

Aparecem também como referência para o projeto as traduções feitas por Júlio Plaza apresentadas pelo autor no livro *Tradução Intersemiótica*. Ao longo dos capítulos, como forma de exemplificar sua teoria, o autor mostra alguns trabalhos de sua própria autoria, baseados em poemas, filmes, obras de arte etc.



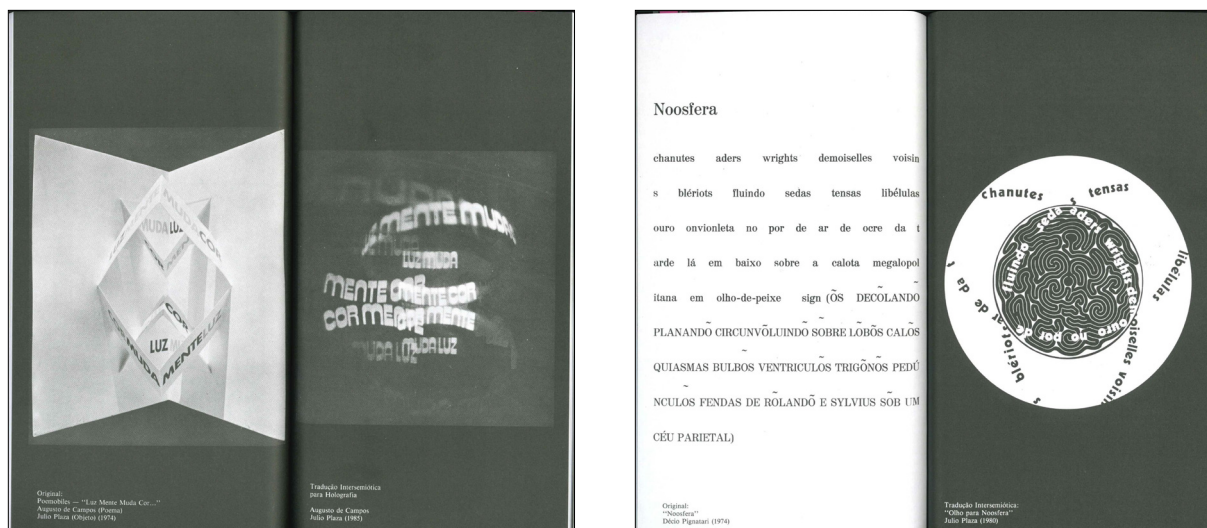


Figura 6: Traduções intersemióticas feitas por Júlio Plaza

Diferente dos exemplos citados anteriormente, Plaza trabalha suas traduções entre linguagens, de modo que os elementos gráficos não representem diretamente alguma coisa, como diálogo transformado em composição tipográfica, mas que funcionem de maneira que construam uma nova peça que em sua totalidade apresente a ideia contida no original, como na tradução de 1984 do haikai *Lua de Outono*.

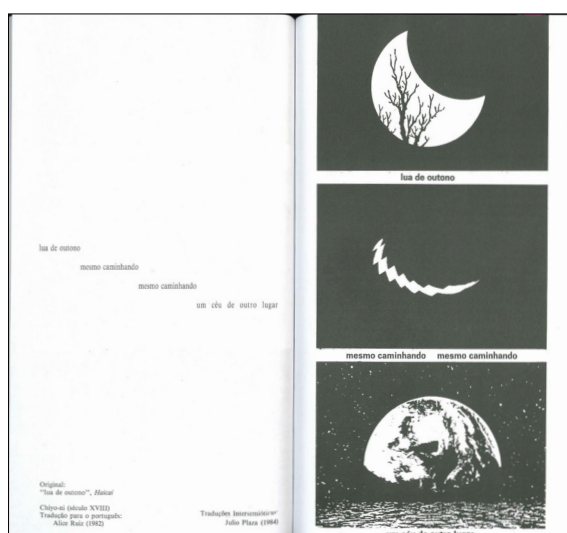


Figura 7: Tradução do haikai *Lua de Outono*, por Júlio Plaza

O autor diz que “a tradução preserva a estrutura temporal”, e as imagens fazem referência direta ao conteúdo. A frase “Lua de outono”, por exemplo, contida no

haikai, surge na tradução como legenda de uma imagem que contém uma meia lua como pano de fundo de uma árvore sem folhas ou frutos. Júlio Plaza explica:

“Temos, então, que LUA DE OUTONO pode ter seu equivalente numa imagem de uma lua. Entretanto, LUA DE OUTONO é uma lua adjetivada e contextualizada na estação do ano ‘outono’. Essa qualidade adjunta à ‘lua’ é de difícil tradução, pois ela nomeia um processo, um estado, sem referencial preciso. Este objeto-processo desenvolve-se no tempo, ele é fluido e de possível simbolização metafórica. Mas as qualidades da LUA são mais definidoras do que a sua adjetivação. Contudo, a lua adjetivada pode ser transposta através da figuração ‘árvore seca’ típica da estação do outono.”<sup>16</sup>

A análise feita pelo autor de sua própria tradução mostra que o produto final não deve, necessariamente estar diretamente ligado com o original, mas pode trabalhar no campo dos simbolismos para transmitir ao espectador a ideia desejada.

---

<sup>16</sup> PLAZA, Júlio. Tradução Icônica. In: **Tradução Intersemiótica**. 2a Edição, São Paulo: Perspectiva, 2010. Pág 154.

## 5. NOIVO NEURÓTICO, NOIVA NERVOSA

Compreendidas as possibilidades e estruturas naturais ao processo de tradução, bem como o conceito de linguagem cinematográfica, o passo seguinte foi a análise do filme, desde os elementos visuais – planos, cores, cenário – até as escolhas narrativas guiadas pelo roteiro, como desenvolvimento dos personagens, suas personalidades, comportamentos, diálogos. Realizou-se uma breve pesquisa sobre a obra do diretor, buscando compreender essas escolhas, o que auxilia não só na apreensão da obra a ser traduzida como também oferece a oportunidade de adicionar elementos externos ao filme ao projeto final, de maneira que a tradução contenha também elementos inerentes ao estilo do diretor.

### 5.1 WOODY ALLEN – O INÍCIO

Ao debatermos sobre *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* estamos falando de uma obra que não só marcou a trajetória de Woody Allen como também dividiu seu trabalho em uma das diversas fases da carreira do diretor. Até então, Allen havia ganhado certa fama e prestígio em decorrência de seu trabalho como humorista stand-up, carreira que vinha construindo desde meados da década de 50 quando começou a escrever piadas para jornais e revistas de Nova York e mais tarde para comediantes famosos. Na década seguinte, Allen passou a fazer shows em pequenos clubes de Manhattan como o *Duplex*, no Village, alcançando mais tarde fama nacional ao figurar em diversos programas de televisão da época, onde escrevia e eventualmente atuava, como fazia no show *Candid Camera*.

Sua carreira no *show bussiness* começou a se consolidar a partir de 1965, quando escreveu seu primeiro roteiro para o cinema, *O Que Há, Tigresa?*, uma redublagem de um filme japonês que consistia no clássico “piada-atrás-de-piada”, estilo que Allen seguiu por alguns anos, observado em filmes como *Bananas* e *O Dorminhoco*. Apesar da clara veia cômica, o diretor exibia traços de seu interesse por conflitos internos e relacionamentos em um de seus outros empregos, o de escritor de peças para a *Broadway*. Até o início da década de 70, Woody havia escrito dois roteiros: *Don't Drink The Water* (que virou filme para televisão americana em 1994) e *Sonhos de Um Sedutor*, peça que virou clássico, marcando o início de sua parceria com a atriz Diane Keaton e garantindo a Allen sucesso nas telas em 1972, onde assim como nos palcos, interpretava o protagonista Allan (curiosamente, nome de batismo do diretor). No filme, Allen dá indícios do mote que o perseguiria pelo resto da vida: o de sempre retratar tipos neuróticos e melancólicos, se assemelhando diversas vezes ao perfil que o público traça do diretor.

Em *Sonhos de Um Sedutor*, Allan é crítico de filmes perturbado que tenta superar um casamento recém acabado, e para isso conta com a ajuda do casal de amigos Dick e Linda, interpretados por Tony Roberts e Diane Keaton. Enquanto Linda tenta encontrar uma nova parceira para Allen o crítico se apaixona pela amiga, desenvolvendo um relacionamento platônico e adúltero, uma vez que Linda é casada com seu amigo. Apesar da temática clichê de romance, o roteiro impressiona pela ousadia: a cada crise de consciência o personagem principal recebe a visita do fantasma de Rick Blaine, o sedutor e enigmático protagonista do filme *Casablanca* (1942), famoso por suas frases de efeito.

Allen e Keaton se envolveram romanticamente fora dos palcos um ano depois da estreia da peça na *Broadway* em 1970 e mantiveram o relacionamento por um ano. Dessa forma, em 1972, ano de lançamento do filme, os dois já haviam de tornado “apenas bons amigos”, limitando sua parceria às telas, onde Keaton protagonizou uma série de obras do então reconhecido diretor, que a época já possuía prestígio suficiente para dirigir e escrever seus próprios filmes com total liberdade das produtoras. Nas telas, Allen se mantinha no gênero da comédia, lançando filmes como *Tudo o que Você Sempre Quis Saber sobre Sexo\** (\*Mas

*Tinha Medo de Perguntar*) e *A Última Noite de Boris Grushenko*, onde apesar de influências de comediantes como Bob Hope e os irmãos Marx o diretor aborda a temática existencialista e moral, presente nos seus trabalhos de maneira mais contundente a partir dos anos 80.

## 5.2 ANNIE HALL

Em 1977, em parceria com o colega Marshal Brickman, Allen lança *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, a produção mais diferente de sua carreira até então. No filme, o protagonista Alvy Singer conta ao telespectador a história de seu romance com Annie Hall, papel que rendeu o Oscar de melhor atriz à Diane Keaton. A história conta a trajetória do casal de forma não linear – cenas que sucedem o término ou o a crise do relacionamento são mescladas à registros do início do romance e cenas do passado de ambos protagonistas. O foco do filme é o decorrer do relacionamento, e apesar do diretor garantir que as cenas foram baseadas em fatos reais ocorridos com seu coautor, Brickman, em muito se assemelham a história real dos protagonistas, Allen e Keaton.

Na série de entrevistas publicadas no livro *Conversas Com Woody Allen* o diretor entrega o desejo de produzir um filme focado em relacionamentos, explorando fluxos de consciência ao invés de piadas escritas para garantir o puro entretenimento do espectador.

“Quando me propus a fazer o meu próximo filme [*Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*], queria fazer um filme com gente de verdade – uma comédia, mas com gente de verdade. (...). Queria fazer um filme em que eu represente a mim mesmo, a Diane Keaton faça ela mesma e a gente more em Nova York, com os conflitos reais do nosso relacionamento, em vez de uma ideia muito extravagante.”<sup>17</sup>

---

17 LAX, Eric. **Conversas com Woody Allen: seus filmes, o cinema e a filmagem**. Trad. José Rubens Siqueira. 2a Edição. São Paulo: Cosac Naify, 2009. Pág 103.

Tal anseio pode ser facilmente explicado pela forte influência do trabalho do diretor sueco Ingmar Bergman na consolidação de Allen como diretor norte-americano de prestígio. Em um artigo escrito por Woody Allen em 1988 para o *The New York Times*<sup>18</sup> o escritor conta que seu fascínio pela obra de Bergman começou na década de 60, quando assistiu ao filme *Morangos Silvestres*, uma das poucas produções de Bergman que haviam chegado ao país até então. Dessa maneira, pode-se afirmar que, quando iniciou sua carreira de comediante, Allen não possuía inclinação ou ao menos o desejo de produzir roteiros dramáticos, fazendo das piadas o foco de seu trabalho. O próprio diretor confirma tal fato no mesmo artigo citado anteriormente, quando conta que seu primeiro contato com Bergman se deu por um motivo nada nobre: Allen assistiu *Mônica e o Desejo* apenas para contemplar a protagonista, interpretada por Harriet Andersson, nadando nua.

Quando Allen assumiu seu fascínio pela obra do diretor sueco, foi natural a sua procura por temas e obras que tivessem de certa forma influenciado a produção de Bergman, o que colocou o norte-americano em contato direto com questões extremamente existencialistas – como a produção de Kafka – e referências visuais sombrias, como as presentes nas películas produzidas à época da ampla difusão do Expressionismo Alemão. Tais referências fascinaram o diretor que, acostumado com os filmes de faroeste americano que permearam sua infância, passou a se interessar por produções que tratassem do interior do ser humano, seus conflitos psicológicos e questões morais – temática essa que o próprio Allen atribui também a “revolução freudiana”, como escreveu no artigo de 1988.

Apesar de claro o ponto de partida em sua produção profissional como diretor e roteirista de cinema, em *Noivo Neurótica, Noiva Nervosa* Woody Allen deixa claro de forma sutil que sua melancolia intrínseca estava presente em seus devaneios desde a infância. Mesmo levando em consideração que o filme não se trata de uma autobiografia, o próprio diretor afirma em documentários e entrevistas que foi uma criança diferente, e que tanto seus pais quanto colegas e

---

18 BERGMAN, Ingmar. O Percurso Sombrio. In: **Lanterna Mágica – uma autobiografia**. Trad. Marion Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Pág 5.



professores reconheciam nele uma aversão aos costumes e crenças da sociedade, fato que o protagonista Alvy Singer deixa claro no início do filme, quando exagera os fatos de sua infância passada no Brooklin, tal como o próprio diretor, que permaneceu no bairro até o início da década de 60, quando seu trabalho como comediante começou a render dinheiro suficiente para bancar um apartamento de um quarto na Park Avenue.

Uma série de fatos representados por Alvy no filme se assemelham a vida de Allen: a carreira de comediante, a aversão à Hollywood e a Los Angeles, juntamente a tudo o que a cidade representa, a tendência a pensar demais sobre relacionamentos e suas consequências, o medo da morte e várias outras questões abordadas no filme que também são tratadas pelo diretor nas diversas entrevistas que deu ao longo dos anos. Essa constatação talvez seja suficiente para afirmar que *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* é uma das produções mais autorais do diretor, se não a maior. Quando Allen resolve focar na construção de personagens, e não diálogos, é natural que sua obra se assemelhe à sua vida cotidiana, e como primeiro filme onde essa experiência é de fato realizada, com Allen como roteirista e diretor, é óbvia a falta de malícia – ou excesso – ao mesclar sua vida pessoal com a do protagonista.

Apesar do indiscutível sucesso, Allen conta que a ideia original era de certa forma diferente do filme que foi para as telas. No início, a intenção do diretor era produzir uma obra onde o foco se concentrasse nos fluxos de consciência do personagem principal, dando espaço à suas angústias e digressões, fazendo com que o relacionamento com Annie ganhasse menos espaço nas telas, ainda que importante para apreensão do personagem. Em certo ponto, Allen cogitou como título provisório para o filme a palavra *Anhedonia*, em português anedonia, incapacidade de ter prazer.

### 5.2.1 A LINGUAGEM DO FILME

Woody Allen abusou de recursos visuais que oferecem ao espectador a sensação de “observar” o que se passa no inconsciente do personagem, utilizando certas técnicas pouco conhecidas pelo grande público até então, como a cena em que Alvy e Annie flertam um com o outro e ao mesmo tempo legendas surgem na tela revelando o desconforto dos personagens com a situação. É evidente também que essa e diversas outras escolhas estéticas de Allen nessa e em outras muitas obras de sua carreira em grande parte se devem à sua parceria com o diretor de fotografia Gordon Willis, conhecido até então por trabalhar em filmes considerados “sombrios”, como a primeira parte da trilogia *O Poderoso Chefão*. Allen e Willis decidiram que, por se tratar de uma história real, cenas onde a tela estivesse vazia ou preta, ou os personagens estivessem fora do quadro, fariam sentido, em uma espécie de inspiração no *cinema verité*, onde o diretor simplesmente aloca a câmera em uma sala.

Logo na primeira cena Allen demonstra sua intenção de não se prender a ideia de cinema como meio onde o espectador se limita a observar a tela. O diretor o convida para interagir com o personagem de maneira mais íntima, assim como os próprios personagens interagem entre si de maneiras diferentes, até mesmo sobrenaturais ao longo do filme. Apesar do compromisso com o real, a intenção é que o que há de mais íntimo no personagem seja compreendido.

O filme começa com um diálogo de Alvy com o público, onde o comediante abre com piadas características do estilo stand-up. A câmera opera em primeiro plano, apresentado um monólogo rápido, com repetições silábicas clássicas do estilo adotado por Allen na quase totalidade de seus filmes, com o personagem demonstrando sua falta de jeito e nervosismo característico. Nas cenas seguintes, Alvy conta sobre sua infância no Brooklyn – sua melancolia, desenvolvimento sexual precoce, ambiente familiar confuso, desinteresse pelo aprendizado escolar – e para cada uma delas surge uma cena em *flashback*. No momento em que o personagem relembra seu cotidiano escolar surgem na tela duas versões de Alvy: quando criança e na fase adulta. Observamos esse tipo de cena mais



algumas vezes durante o filme quando o personagem retoma alguma lembrança passada, sua ou de Annie. Tal prática afirma a intenção do diretor de não se comprometer em “retratar o real”, mas sim construir seu personagem de maneira fluida, respeitando a narrativa.

A primeira cena pós-*flashback* mostra uma conversa de Alvy com seu amigo Max. Em um primeiro momento o espectador observa a tela vazia, apenas com diálogos ao fundo, uma escolha estilística até então não utilizada pelo diretor, que se repete diversas vezes durante o filme. Sobre elas, Allen explica que foi uma liberdade garantida a ele por Gordon Willis que não se prendia a padrões convencionais de filmagem e tampouco se preocupava em seguir algumas regras propostas pela própria linguagem cinematográfica.

Já no fim da sequência citada acima, Alvy encontra com Annie em uma sala de cinema, onde somos pela primeira vez apresentados à personagem. Nesse ponto do filme fica claro que a história segue de maneira não-linear, considerando que o diálogo inicial proferido pelo personagem conta que ele e Annie não estão mais em um relacionamento. O filme trabalha como um quebra-cabeça, onde vamos descobrindo aos poucos o que de fato levou ao fim o relacionamento dos personagens. Cenas que surgem ainda nos primeiros minutos só fazem sentido quando observamos a obra por completo, o que retoma a discussão levantada no início do relatório em relação às características das linhas e superfícies. Ao assistirmos *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* compreendemos cada cena de maneira individual, apreendemos o conceito da superfície para que, posteriormente, ele dê sentido ao pensamento em linha.

Durante o filme, observamos sequências não convencionais, como quando, irritado com um homem que discorre de forma errônea sobre teorias da comunicação defendidas por McLuhan, Alvy encontra atrás de um pedaço de papelão o próprio Marshal McLuhan, que explica para o personagem que estava na fila o quão equivocado ele estava sobre as ideias do filósofo. Existem também quebras em relação ao espaço físico dentro da tela, como por exemplo na cena em que Alvy e Annie estão no consultório de seus respectivos analistas e a câmera

mostra as duas consultas simultaneamente. Nesse caso, Woody conta que, por sugestão do diretor de fotografia, a sequência foi filmada no mesmo cenário para que os personagens pudessem interagir, ao contrário da prática comum para esse tipo de representação que seria juntar duas cenas distintas apenas durante o processo de montagem.

Uma cena que sintetiza bem a intenção do diretor é a sequência em que Alvy e Annie estão em uma casa nos Hamptons e a personagem insiste em fumar um cigarro de maconha antes de se deitar com Alvy, o que ele desencoraja até que a própria Annie desiste. Nesse momento, a personagem se desconcentra, e enquanto protagoniza momentos de carinho com Alvy a cena mostra seu “espírito” saindo do corpo, um recurso utilizado para deixar claro que Annie não estava em sintonia com o protagonista naquele momento.

No momento em que Allen quebra com os paradigmas da filmagem, o diretor passa a construir uma obra única, onde a linguagem adotada serve para desconstruir o filme de tal forma que sua história seja melhor contada de maneira fragmentada do que se tivesse corrido linearmente. Ao utilizar facetas dignas de literatura fantástica, Allen deixa claro a todo momento não só o que se passa na cena, mas também o que está por trás dos personagens, o que faz com que o espectador tenha uma maior compreensão a respeito dos fatos que permeiam a obra.

Tal análise foi essencial para o processo de tradução ao ponto que também libera o tradutor para transpor a obra de maneira que seu projeto não se prenda nem à linguagem cinematográfica convencional e nem à literária, de modo que a liberdade criativa se amplia, contribuindo para a construção do produto final.

### 5.2.2 PERSONAGENS

A construção dos personagens principais e do relacionamento entre eles foi o ponto de partida de Woody Allen para o desenvolvimento do filme. Dessa

forma, a análise do comportamento dos personagens se mostrou necessária, uma vez que como citado anteriormente, uma maneira eficiente de se traduzir diálogos se dá através da composição tipográfica e como ela ocupa espaço dentro da página.

Alvy Singer é um dos primeiros personagens construídos por Woody Allen que possuem, de certa forma, personalidade semelhante a do diretor, e é esse estereótipo que dá o tom da história. Todos os acontecimentos do filme são desdobramentos das escolhas feitas pelo personagem, de maneira que, apesar de seu nome em inglês ser *Annie Hall*, a obra gira em torno de Alvy. Antes de mais nada, a história começa caracterizando Alvy – na escola, em casa, no consultório do médico, sua poder imaginativo, seus pensamentos a respeito da vida, do seu dia a dia, do contexto no qual estava inserido. Dessa forma, começamos a observar a história diante da perspectiva do personagem; passamos não só compreender suas atitudes, mas justificá-las, de modo que a relação que estabelecemos com ele é plena, como se ele de fato existisse. Nenhuma cena protagonizada por Alvy choca o espectador – ele já o conhece, já espera certos comportamentos, é capaz de relacionar suas neuroses e preocupações com suas próprias e é isso que faz com que a obra gire em torno dele, de maneira que por mais que sua relação com Annie seja o fio narrativo do filme, a presença de Alvy seja essencial em todas as sequências, mas sem Annie a história ainda se mantém.

Tal questão pode ser compreendida também ao analisarmos um fato de grande importância para a obra: é o próprio Alvy que desenvolve a protagonista. Quando Annie conhece Alvy somos apresentados à uma jovem confusa, que vinda do interior ainda se mostra apegada à família, o que talvez contribua para o fato de Annie ter poucos amigos na cidade. Dessa forma, é através do relacionamento com Alvy que Annie passa a ler livros diferentes, desenvolver uma consciência política, valorizar o conhecimento, assistir filmes considerados *cults*. Assim, enquanto Alvy permanece o mesmo durante todo o filme, a personagem Annie cresce graças ao relacionamento, de tal forma que é o crescimento impulsionado por Alvy que faz com que a personagem desenvolva uma consciência própria

e acabe dando fim ao relacionamento, como se o protagonista não tivesse mais nada a oferecê-la.

As observações citadas acima contribuíram para a definição da história que seria contada no produto final, o livro impresso. Considerando que o projeto não seria uma simples transposição do filme foi necessário compreender a história de forma que a análise do filme em conjunto com interpretação pessoal da obra construísse uma nova narrativa, que apesar de possuir uma ligação direta com o original, apresentaria uma proposta distinta.

### 5.3 CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE O TEMA

Desde o lançamento de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* Allen já lançou mais de 35 filmes. A obra foi um marco na carreira do diretor, mudando completamente sua forma de dirigir filmes, escrever roteiros e construir personagens. A parceria com o diretor de fotografia Gordon Willis seguiu em mais algumas obras como *Manhattan* e *Interiores*, dois clássicos protagonizados por Diane Keaton, que estendeu sua parceria com o diretor por mais alguns anos e por uma última vez em 1993 no filme *Um misterioso Assassinato Em Manhattan* obra que o próprio Allen afirma ser uma espécie de continuação de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* onde ele e Keaton mostram mais uma vez a força de sua parceria na tela.

Allen afirma ter aprendido muito com o diretor de fotografia, o que pode ser confirmado ao observamos o estilo de filmagem que o consagrou até os dias de hoje. Existem as comédias, os dramas, mas por trás desses temas observamos o diretor mais maduro, mais preocupado com a construção de uma narrativa mais consistente e coerente, focado em personagens humanos, que erram, acertam, podendo ou não protagonizar finais felizes.

Quanto ao estilo adotado por Willis que tanto marcou o trabalho de Allen, o diretor mostra o quanto a parceria de 1977 foi importante para o desenvolvimento de sua linguagem própria.

“(...).Lembro que estávamos filmando um plano em que o Alvy e a Annie estão rompendo o relacionamento e dividindo os livros e eu disse ‘Nenhum dos dois está em campo no momento em que falamos. Tudo bem?’ E ele disse: ‘É, fica ótimo, claro, não tem nada de errado nisso’. (...) a partir do momento em que obtive o *imprimatur* dele, sempre conseguimos fazer isso nos filmes seguintes, e até hoje faço. Em todo filme há pelo menos uma cena em que não tem ninguém em campo, só falas. Eu sempre encaixo uma, em homenagem ao Gordon.”<sup>19</sup>

Além de Gordon, Allen trabalhou em parceria com diversos outros diretores de fotografia, como Carlo Di Palma e Sven Nykvist, por exemplo, o que fez com que a experiência de 1977 tenha sido aprimorada ao longo dos anos. Allen foi ficando cada vez mais solto em relação às suas representações na tela, como podemos observar em diversos casos, sendo *Simplesmente Alice* um bom exemplo, considerando que a história também trabalha uma trama real de maneira surrealista.

A observação da obra de Allen como um todo contribui para a compreensão do estilo do diretor, de modo que auxilie no processo de tradução, uma vez que ficam claros os conceitos, a intenção por trás das representações desenvolvidas pelo diretor. A ideia é não apenas traduzir uma sequência, mas traduzir o que o diretor quis dizer com determinados diálogos, cenários, planos, construindo um livro coeso com a obra traduzida e com o trabalho do diretor ao longo de sua carreira.

---

<sup>19</sup> LAX, Eric. **Conversas com Woody Allen: seus filmes, o cinema e a filmagem**. Trad. José Rubens Siqueira. 2a Edição. São Paulo: Cosac Naify, 2009. Pág 282.

## 6. PROJETO

A ideia do projeto é traduzir o filme para o suporte impresso de maneira que as ideias e conceitos presentes no original estejam presentes no produto final. O primeiro passo foi analisar a obra de maneira a identificar suas características principais, como personagens de destaque, sequências importantes para a compreensão da história, recursos visuais, linguagem cinematográfica etc. Tal tarefa, na realidade, teve início muito tempo antes do surgimento da própria ideia para o projeto, tendo em vista minha familiaridade com a obra do diretor. Esse fato contribui a medida que, no momento da análise, já existia uma noção do que interessaria ou não para a construção do projeto.

O filme foi escolhido por ser a primeira obra do diretor onde ele resolve romper com os padrões da linguagem cinematográfica convencional e apresenta uma narrativa não-linear, o que possibilita que a tradução tenha também sua própria linearidade temporal, sem prejuízo à apreensão da ideia central. Além disso, como discutido anteriormente, *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* é o primeiro filme onde o diretor explora uma ótica mais pessoal a cerca do roteiro, se distanciando de certa forma da comédia popular, focando na comicidade das relações pessoais e nos acontecimentos do dia a dia.

Uma das primeiras decisões, no momento em que a obra original já estava definida, foi manter a língua de origem, o inglês, na construção do livro impresso. Sabemos que durante o processo de tradução de uma língua para a outra (do inglês para o português, no caso) muitas nuances linguísticas acabam se perdendo, frases adquirem um novo sentido, tamanho, o que também dificulta o processo de tradução intersemiótica. Dessa forma o livro acaba limitando seu público-alvo, mas garante uma interpretação mais apurada do original.

## 6.1 A CRIAÇÃO DA NARRATIVA

Apesar do filme originalmente se chamar *Annie Hall*, o que dá a entender que a obra conta a história da personagem com esse nome, ao assistir a obra se atendo aos detalhes fica claro que o personagem principal é Alvy Singer, o comediante interpretado por Woody Allen. Dessa forma, o primeiro passo foi pensar o roteiro do livro de acordo com a perspectiva desse personagem, focando na sua ótica diante dos seus relacionamentos, românticos ou não.

No entanto, limitar o roteiro do livro à perspectiva de Alvy seria algo que o próprio filme acaba fazendo. Pensando nisso, surgiu uma referência que contribuiu para a construção da história contada no livro. Em seu filme *A Era do Rádio*, Woody Allen retrata sua infância no Brooklyn no final da década de 40, e, apesar de não atuar na película, é o diretor quem narra a história do menino Joe, personagem responsável por interpretá-lo. Durante o filme, Allen narra os fatos ocorridos sempre imprimindo sua opinião pessoal, criando uma espécie de personagem dubio, o narrador-personagem. A ideia do narrador crítico interessou ao projeto no ponto em que, desde o princípio do seu desenvolvimento a intenção era o foco na interpretação pessoal da obra. Dessa maneira criou-se um narrador onisciente para história a ser contada no livro impresso, partindo da ótica desta autora como espectadora do filme.

O narrador é responsável por guiar o leitor dentro do livro, contando a história de Alvy e fazendo comentários sobre os fatos ocorridos com o personagem. Considerando que nem todas as cenas foram traduzidas para o livro impresso, a presença do narrador também auxilia na compreensão da obra, preenchendo a lacuna deixada pelas sequências não traduzidas.

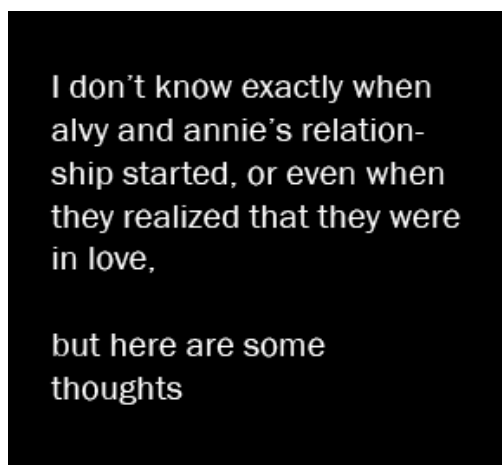


Figura 7: Recorte de página com a presença do narrador

O próximo passo para a definição da linha narrativa foi a escolha das sequências que seriam traduzidas, o que definiria os espaços onde o narrador seria inserido e a sequência temporal da história. Partindo do princípio que o livro seria sobre Alvy, a narrativa começa caracterizando o personagem, contando fatos de sua infância, sua visão sobre si mesmo. Depois o livro passa a ser dividido em capítulos, onde os dois primeiros – mais curtos – recebem o nome das ex-esposas de Alvy, e o terceiro conta a história do relacionamento do protagonista com a personagem Annie.

A escolha das cenas a serem traduzidas se valeu de sequências que tivessem importância dentro do contexto proposto por cada capítulo do livro, bem como o trecho introdutório, ou que possuísem um maior apelo visual, seja pelas possibilidades de tradução ou pela construção de cada cena. Para caracterizar o personagem, escolhi as cenas que entregam mais elementos de sua personalidade, como o medo da morte ou o preconceito que sente por ser judeu. Dentro dos capítulos (um para cada personagem feminina que se relacionou por algum tempo com Alvy), estão os fatos responsáveis por iniciar, terminar, ou fazer durar o relacionamento. Como o caso do terceiro capítulo, *Annie Hall*, que assim como o filme mostra de maneira mais completa o envolvimento dos personagens, mostrando sequências onde o afeto entre os dois crescia ou diminuía, e o que levou ao fim o romance entre os dois. Existem também questionamentos de Alvy em torno dos fatos, como no diálogo que abre o livro.



## 6.2 REFERENCIAS INICIAIS

Para entender o processo de produção do diretor Woody Allen e sua maneira de transpor conceitos para a tela é preciso também compreender suas referências como diretor e roteirista tanto quanto suas referências pessoais.

Allen trabalha balanceando tanto comédia quanto drama, buscando inspirações tanto em Bob Hope e Charles Chaplin quanto em Ingmar Bergman e Federico Fellini. Considerando esse fato, não podemos ignorar a ideia que, ainda que trate sobre assuntos cômicos, existe uma aura sombria que permeia a primeira comédia romântica de Allen. Não existe um final feliz, os dias não são sempre ensolarados, os personagens não estão sempre satisfeitos e as situações em que encontram não são sempre ideais. Na realidade, o próprio diretor zomba da falsa alegria na sequência do filme onde os personagens viajam para Los Angeles, uma prática comum de roteiristas novaiorquinos quando se propoem a falar da cidade. Diretores e roteiristas que se propoem a transpor Nova York para as telas diversas vezes caem no clichê de que somente em Manhattan existem pessoas de verdade, que a cidade consome seus habitantes de maneira que alcançar a felicidade em meio à cidade seja mais difícil do que em outros lugares.

### 6.2.1 MANHATTAN EM PRETO E BRANCO

Dessa forma, juntamente com a análise de outras obras de Allen e as entrevistas que deu ao longo dos anos a respeito de seu trabalho<sup>20</sup> um dos fatores explorados na construção gráfica do livro foi a sobriedade presente em outras obras do diretor, como *Manhattan* e *Memórias*. O primeiro filme, como o nome diz, possui tomadas belíssimas da cidade, mostrando seus estabelecimentos famosos, pontos turísticos, o fervor das ruas – tudo filmado em preto-e-branco. A obra conta a história de Isaac, Ike e seus relacionamentos conturbados, que assim como Alvy em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* não é bem sucedido em suas empreitadas amorosas. Apesar de não possuírem nenhuma semelhança direta, é como

---

20 Trechos lidos no livro **Conversas Com Woody Allen**

se tudo que Allen ansiou ao produzir o filme de 1977 ele realizou ao produzir *Manhattan*. Tal constatação auxiliou na construção de um livro inspirado na cidade preta e branca – que também é palco para *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* – porque é a maneira como Allen realmente enxerga Nova York, como explica em trecho de uma de suas entrevistas:

“(...) e eu falei em fazer um filme em tela grande, (...), mas um filme íntimo, romântico, com a tela larga. Nós [Woody Allen e Gordon Willis] queríamos trabalhar em preto e branco porque dava uma sensação de Manhattan.”<sup>21</sup>



Figura 8: Cenas do filme *Manhattan* (1979)

#### 6.2.2 O SISTEMA DE SINALIZAÇÃO DO METRÔ DE NOVA YORK

Buscar referências para as soluções gráficas olhando para Nova York foi uma decisão tomada desde o princípio, tendo em vista o quanto Woody Allen se inspira na cidade para construir suas obras. Quando pensamos na ilha de

<sup>21</sup> LAX, Eric. **Conversas com Woody Allen: seus filmes, o cinema e a filmagem**. Trad. José Rubens Siqueira. 2a Edição. São Paulo: Cosac Naify, 2009. Pág 58.

Manhattan, além dos prédios e pontos turísticos lembramos também do sistema de sinalização desenhado por Michael Hertz em 1979 em conjunto com a companhia de transportes que opera na cidade, a *Metropolitan Transportation Authority* (MTA). O mapa, uma adaptação do projeto original de Massimo Vignelli, conta com cores e letras para diferenciar as diversas linhas que compõe o itinerário do meio de transporte e uma de suas características mais marcantes nos dias de hoje é a utilização da família tipográfica Helvetica, uma família tipográfica suíça da década de 1950 amplamente difundida graças à sua versatilidade e legibilidade.



Figura 9: Placa de sinalização do metrô de Nova York

A utilização de cores marcantes e a letra em branco com fundo preto faz com que o sistema de sinalização se destaque entre os prédios e da cidade. Devido a quantidade de linhas e estações que o metrô possui, é quase impossível caminhar por Nova York sem desviar o olho para algumas das centenas de placas como as mostradas acima. Ao observar a cidade de perto, pude perceber a presença que a família tipográfica Helvética tem no dia a dia dos novaiorquinos, ainda que passe despercebida pela maioria. Dessa forma, seria impossível ignorar a força que esse sistema de sinalização possui quanto ao funcionamento da cidade, e o quanto seu estudo, ainda que superficial, poderia contribuir para as soluções gráficas do projeto.

### 6.2.3 WOODY ALLEN E O JAZZ

Uma das facetas menos atribuídas ao diretor é a sua habilidade com o clarinete. Woody Allen mantém até os dias de hoje apresentações semanais no *Hotel Carlyle* no Upper East Side de Manhattan em conjunto com a banda *The Eddy Davis New Orleans Jazz Band*, além de já ter saído em turnê pela Europa, em 1997. A influência do jazz e da música clássica no trabalho do diretor também fica clara ao assistirmos qualquer um de seus filmes, que sempre apresentam trilha sonora articulada com o contexto do filme.

Para inserir no projeto o lado musical presente na trajetória do diretor, realizou-se uma breve pesquisa sobre as capas de discos de jazz de meados do século XX, partindo de nomes consagrados do meio como John Coltrane, Thelonius Monk, Duke Ellington etc. Os álbuns, no geral, não seguem um padrão específico, mas existe um estilo característico que permeiam as capas de LP dos artistas citados acima.

Existem capas com *letterings*, colagens, desenhos, mas se observa, no geral, o uso de famílias tipográficas sem serifa. Os textos eram moldados em blocos, e o tamanho da fonte não seguia um padrão hierárquico, mas ocupava a capa de maneira completa, sem restrições à margem, por exemplo.

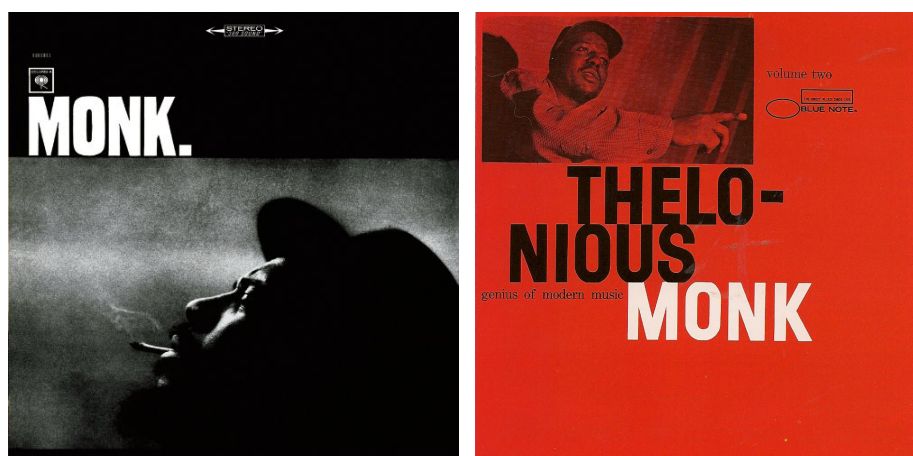




Figura 10: Capas de álbuns de Thelonius Monk (1954-65)

Uma outra característica presente nos álbuns era a utilização de blocos de cores transparentes sobrepostos às fotos em preto e branco, ou ainda blocos de cores ou tipos coloridos em contrastes com fotos desaturadas.



Figura 11: Capas de álbuns de John Coltrane (1957-63)

Tais referências acerca do tema, em conjunto com as referências visuais de outros projetos de tradução intersemiótica mostrados anteriormente auxiliaram na construção de uma identidade para projeto, contribuindo com as escolhas apresentadas a seguir.



### 6.3 SOLUÇÕES GRÁFICAS

Definidas as referências básicas para a construção do projeto, o próximo passo foi o pensamento em torno do formato do livro. A ideia era desenvolver uma espécie de livro de consulta, como as produções denominadas *coffee table book*, tipo de livro definido como

“(...) [*livro em*] grande formato, impresso em capa dura, que fica exibido em uma mesa com a intenção de entreter convidados. Em geral são livros de não ficção, pictóricos, ou livros de fotografia. As páginas contem fotos e ilustrações, acompanhadas de legendas e pequenos blocos de texto, em oposto a prosa comum.”<sup>22</sup>

Por mais que o termo tenha por vezes uma conotação negativa – quando se refere a livros sem importância, que servem apenas de enfeite – a ideia é o produto final não se limite ao espaço da estante, e sim que possua um formato que proporcione um fácil manuseio. Para isso, apesar da definição citada acima, foi definido que o livro seria impresso em capa dura, mas assumiria um formato médio, definido em 18 x 14 cm a página única e 18 x 28 cm a página dupla. A intenção é que, quando aberto, o formato do livro se assemelhe ao formato de uma tela de cinema.

#### 6.3.1 O GRID

O desenho de um *grid* para o livro serviu para demilitar um espaço seguro onde os diálogos ou frases que tenha importância para a apreensão do conteúdo possam ser lidos. Em outros casos em que a tipografia funciona como complemento ao desenho da página não existe a preocupação de respeitar esse espaço. Pelo contrário, a ideia é que as imagens e textos ocupem a página de maneiras

---

22 Wikipedia, tradução livre do verbete **Coffee table book**. [http://en.wikipedia.org/wiki/Coffee\\_table\\_book](http://en.wikipedia.org/wiki/Coffee_table_book). Acesso em junho/2014

distintas, sem a preocupação de caber no espaço delimitado pela grelha. O *grid* básico foi delimitado a partir da criação do *baseline grid* – definido em função da escala da fonte e do espaçamento do bloco de texto que contem as inserções do narrador – dividindo a página em 30 linhas de 0,6 cm cada, ou 17,008 pt.

Dessa maneira, as margens superiores medem 2,4 cm (três linhas), as inferiores 1,8 cm (duas linhas), a parte interna tem 1,5 cm de margem e a externa 1,0 cm, com uma sangria de 0,5 cm de cada lado. Alguns valores como a sangria e a margem interna foram alterados durante a produção, tendo em vista que muitas frases e imagens sangram tanto entre ao longo da dupla quanto em relação às bordas da página, o aumento conta com uma margem de erro segura para a impressão.

Existem ainda duas colunas sem espaçamento interno, criadas para delimitar o centro do espaço ocupado pelo *grid*. A ideia era que houvesse um padrão que auxiliasse no posicionamento de imagens e texto, sem no entanto limitar o conteúdo ao espaço do *grid*.

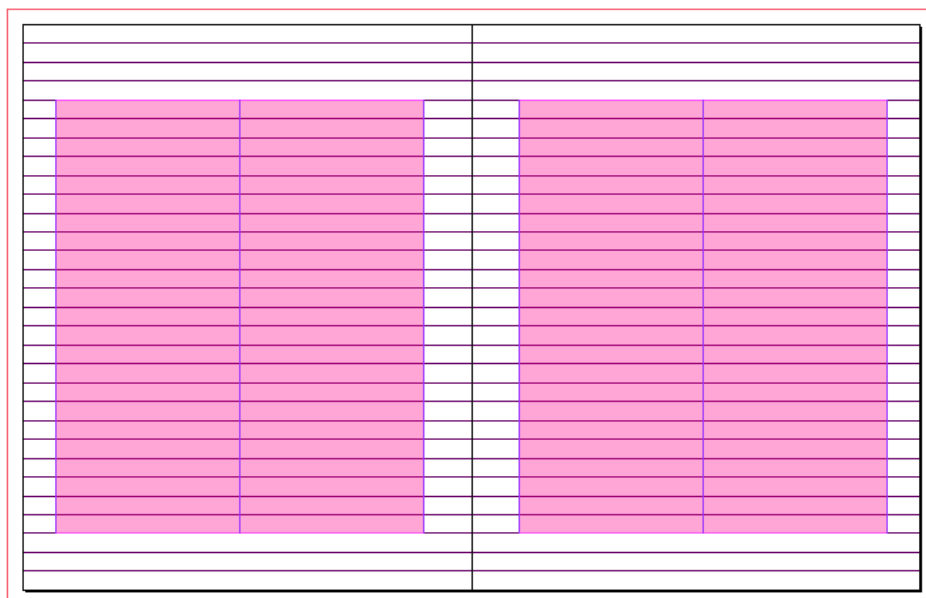


Figura 13: Estrutura do *grid*. Margem superior 2,4 cm, margem inferior 1,8 cm, margem interna 1,5 cm, margem externa 1,0 cm

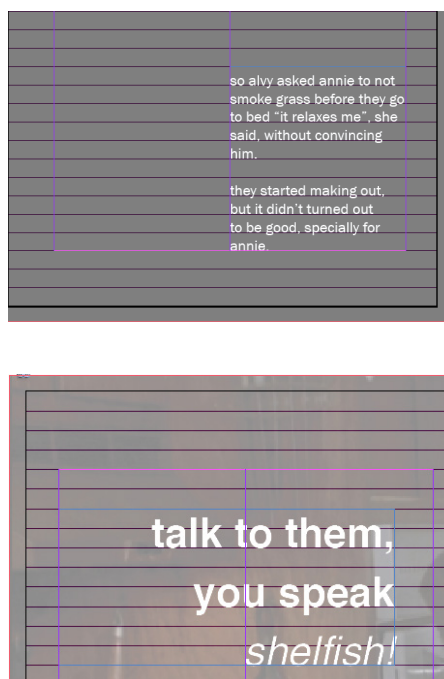


Figura 14: Exemplos de textos aplicados ao *baseline grid*

### 6.3.2 FAMÍLIAS TIPOGRÁFICAS

Com base nas referências iniciais descritas anteriormente, iniciou-se a busca por famílias tipográficas que melhor se encaixassem nas referências visuais escolhidas para guiar o projeto. Por representar diálogos, a intenção era encontrar pelo menos duas famílias distintas – uma representando as vozes masculinas, e outra as vozes femininas.

Para as vozes masculinas optou-se por famílias grotescas por dois motivos distintos: primeiro por se tratar do tipo de família tipográfica característica do sistema de sinalização do metrô de Nova York (que a época do filme utilizava a Standard ou Akzidenz-Grotesk, e hoje em dia utiliza a Helvetica), o que remete à personalidade do personagem, um novaiorquino nato; e segundo pelo fato de que as famílias grotescas compõe uma superfície de texto mais densa, assim como as falas do personagem, sempre muito dramáticas, deixando pouco espaço para que outras vozes se destaquem. Dessa forma, a família tipográfica escolhida foi a Helvetica, utilizada nos pesos demonstrados abaixo.



Helvetica Regular  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
 0123456789

*Helvetica Regular Oblique*  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
 0123456789

**Helvetica Bold**  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
 0123456789

***Helvetica Bold Oblique***  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
 0123456789

Figura 15: Pesos utilizados da família tipográfica Helvética

No entanto, após o primeiro encontro com a banca, percebeu-se a necessidade de escolher uma família tipográfica auxiliar – considerando a presença do narrador seria interessante que a Helvética caracterizasse apenas o personagem principal, enquanto outra família tipográfica seria utilizada para caracterizar as inserções externas ao filme e personagens secundários. A família escolhida para essa parte do livro foi a Franklin Gothic Book, nos pesos regular e itálico, e a Franklin Gothic Medium nos pesos regular e itálico. Tal escolha se deu pelo fato de as famílias descritas acima se tratarem de tipos não serifadas mais neutras, amplamente utilizadas durante o século XX.

Franklin Gothic Book Regular  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
 0123456789

*Franklin Gothic Book Italic*  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
 0123456789

**Franklin Gothic Medium Regular**  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
 0123456789

*Franklin Gothic Medium Italic*  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
 0123456789

Figura 16: Famílias tipográficas *Franklin Gothic Book* e *Franklin Gothic Medium*

Para os personagens femininos a ideia era encontrar uma família tipográfica serifada, com alto contraste, que transmitisse a leveza da fala feminina, mais mansa. Escolhi então a tipografia Mrs Eaves nos pesos romano, itálico e bold, desenhada por Zuzana Licko “inspiradas nas páginas impressas por John Baskerville.”<sup>23</sup> Pensando também na possibilidade de ter à disposição uma tipografia “feminina” auxiliar, escolhi a também serifada Baskerville nos pesos regular, itálico e bold para indicar o mesmo tipo de diálogo. A diferença, no entanto, é que no caso a família Mrs Eaves é utilizada para sinalizar diálogos de todas as personagens que tiveram algum envolvimento romântico com Alvy, enquanto a Baskerville sinaliza vozes femininas secundárias.

**Mrs Eaves Regular OT**  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
 0123456789

*Mrs Eaves Italic OT*  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
 0123456789

**Mrs Eaves Bold OT**  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
 0123456789

Figura 17: Pesos utilizados da família tipográfica *Mrs Eaves*

Baskerville Regular  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
 0123456789

*Baskerville Italic*  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
 0123456789

**Baskerville Bold**  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
 0123456789

Figura 18: Pesos utilizados da tipografia *Baskerville*

As partes do livro que contém a presença do narrador são escritas em Franklin Gothic Book regular 14pt com espaçamento padrão e alinhadas ao *baseline grid*. Além dessa exceção não existem tamanhos padrões em que as tipografias deveriam ser utilizadas, cada diálogo ou texto se adequa ao conteúdo da página e à maneira como ela é desenhada.

### 6.3.3 PADRONIZAÇÕES

De acordo com a maneira como a narrativa seria interpretada no livro, definiu-se alguns elementos gráficos que conduziriam a leitura. Considerando a trajetória profissional de Woody Allen, personalidade, assim como sua maneira de construir o personagens, como Alvy Singer, a ideia era que a cor padrão do livro fosse o preto. Mesmo se tratando de uma obra cômica, a tradução gira em torno do personagem, e o livro reflete suas características principais.

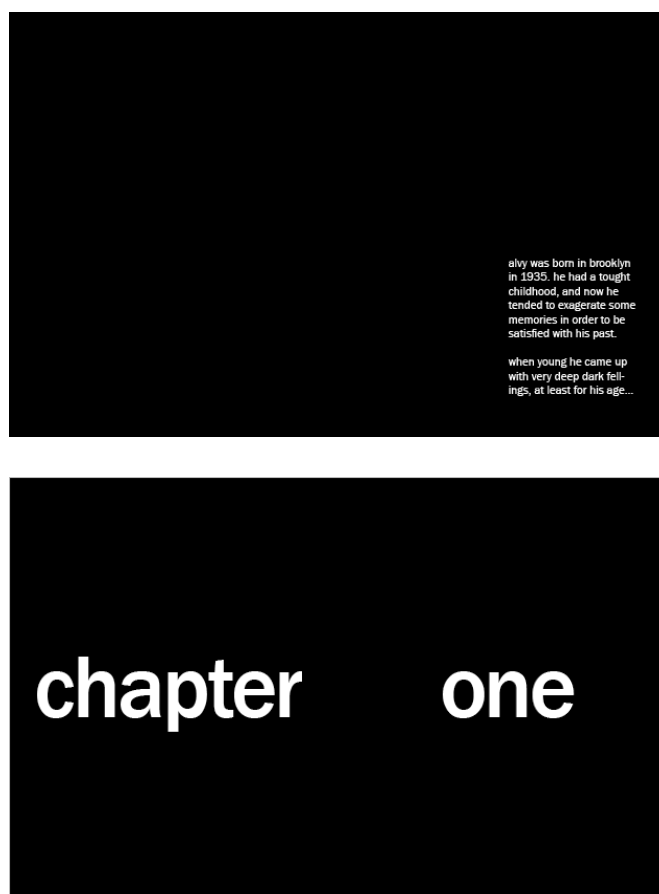


Figura 19: Exemplos de padronizações das páginas do narrador e entradas do capítulo

É padrão que as páginas que contem as inserções do narrador possuem fundo preto, escritas com a tipografia auxiliar na cor branca, assim como as entradas de capítulo. Nas páginas do narrador a mancha de texto fica sempre no canto direito inferior, dentro da coluna e alinhada ao *grid*. As entradas de capítulo são escritas em Franklin Gothic Medium 110 pt com espaçamento padrão, alinhada ao *baseline grid*, centralizadas em relação ao *grid*.

## 7. O PROJETO GRÁFICO – TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Para dar início a construção do livro, defini as cenas que seriam traduzidas. Como dito anteriormente, o foco seriam as sequências que construíssem a personalidade do personagem assim como as que contassem sobre seus relacionamentos.

Inspirada pelas referências presentes no livro-teatro de Massin decidi trabalhar os diálogos no livro através das nuances das famílias tipográficas que escolhi, de modo que a ênfase de uma determinada frase ou diálogo seria dada a partir da utilização dos diferentes pesos disponíveis nas tipografias, como no exemplo abaixo.

\_\_\_\_\_ peso regular  
 I, uh ... well, you're **not from New** peso bold  
**York, right?** peso oblíquo  
 \_\_\_\_\_

Figura 20: Exemplo de tradução de diálogo

Por mais que a ideia geral não fosse fazer uma tradução literal, alguns trechos do livro contem *frames* do filme em conjunto com elementos diversos – colagens, ilustrações, tipografia. Durante o desenho do projeto percebeu-se que seria inevitável recorrer ao filme, considerando que um livro abstrato, se valendo apenas dos conceitos do diretor, reduziria seu público alvo; a apreensão do conteúdo do produto seria difícil até mesmo para leitores que já tivessem assistido ao filme, uma vez que a interpretação pessoal da autora não necessariamente se assemelha à dos demais espectadores.

Dessa forma, interpretou-se algumas ideias defendidas por Woody Allen na construção de sua película, como diálogos os fora de cena. Percebeu-se também que, ainda que não fosse essa intenção do diretor, em diversos momentos a essência das discussões se reduzia em torno nos clichês que caracterizam o pensamento feminino e o masculino. Como exemplo, o tema que dá início à discussão mostrada na figura abaixo é um clássico da representação cinematográfica: o homem que quer mais liberdade no relacionamento, mas recua quando a parceira, antes avessa à ideia, resolve conhecer novas pessoas. Considerando esse contexto, blocos de cores transparentes em rosa e azul indicam diálogos femininos e masculinos, inspirada nos projetos gráficos dos discos de jazz citados anteriormente.



Figura 21: Exemplos de tradução icônica



*Frames* do filme também foram utilizados quando o apelo visual da cena era grande, como no caso da sequência onde Alvy e Annie decidem cozinhar lagostas. Allen conta que essa foi a primeira cena gravada do filme, e foram filmadas diversas sequências onde se seguia uma espécie de roteiro, mas a tomada escolhida na montagem foi justamente a sequência onde os atores não estavam atuando, mas sim se divertindo com a situação de maneira espontânea. Por se tratar de uma cena que considero clássica e importante para o filme, optou-se por trabalhar em cima das imagens originais, utilizando colagem e ilustração.

As páginas com as colagens e ilustrações começam apresentando um número de lagostas pequeno, chegam na quantidade mostrada na foto abaixo e aumentam até que a página esteja completamente coberta pela colagem. A intenção é traduzir a tensão cômica da cena onde os personagens são dominados pela falta de jeito ao lidar com as lagostas.



---

*frame do filme*



---

*frame do filme*



tradução



tradução

Figura 22: Exemplo de tradução de sequência do filme

Existem também as traduções interpretativas, simbólicas, onde apenas os diálogos remetem ao conteúdo do filme. Esse tipo de tradução é o que exige mais cuidado, considerando que a interpretação de um determinado espectador nem sempre se assemelha à de outros. Em uma das primeiras sequências do filme, Alvy, um comediante na casa dos 40 anos, se pergunta onde estarão seus colegas de classe, que na época de sua lembrança deveriam ter por volta de sete anos. Para essa sequência, a intenção era abstrair a ideia e pensar em “escola” como o lugar onde Woody Allen teria aprendido sobre suas influências, de maneira que seus colegas seriam os artistas que o diretor usa como referência para os seus trabalhos. Dessa forma, foram mantidos os diálogos como figuram no roteiro e, as imagens dos colegas como aparecem no filme deram lugar à fotos de artistas como Ingmar Bergman, Groucho Marx, Zelda Fitzgerald. Como complemento à algumas das páginas, illustrei elementos presentes nas frases.





Figura 23: Exemplo de tradução simbólica

Ponderou-se também a possibilidade de traduzir intersemioticamente uma frase de maneira literal, como na cena onde Alvy diz “*Yeah, grass, right? The illusion that it will make a white woman more like Billie Holiday.*” (“Maconha, certo? A ilusão de que ela faz uma mulher branca se parecer mais com a Billie Holiday.”)<sup>24</sup>. Nessa sequência se destacaram os elementos com maior apelo visual – mulher branca e Billie Holiday – e procurei imagens para representá-los. Considerei como possível representação do termo “mulher branca” jovens brancas da década de 70 e alguns prováveis estereótipos – a jovem letrada, a dona de casa, a

mulher em busca de libertação – em conjunto com a imagem da própria Billie Holiday, cantora de jazz americana muito ouvida na época.



Figura 24: Exemplo de tradução simbólica

## 8. O PRODUTO FINAL

O livro foi impresso em papel pólen 90g/m<sup>2</sup>, considerando que o leve tom amarelado do papel daria à produção um aspecto mais antigo, poético, como algumas das obras de Woody Allen. As folhas de guarda e a capa foram impressas em papel 180g/m<sup>2</sup> na cor marfim, sendo a capa laminada revestida por laminação fosca (BOPP). A seguir, analisaremos algumas páginas do livro. A versão completa está disponível no anexo I ao final deste relatório.

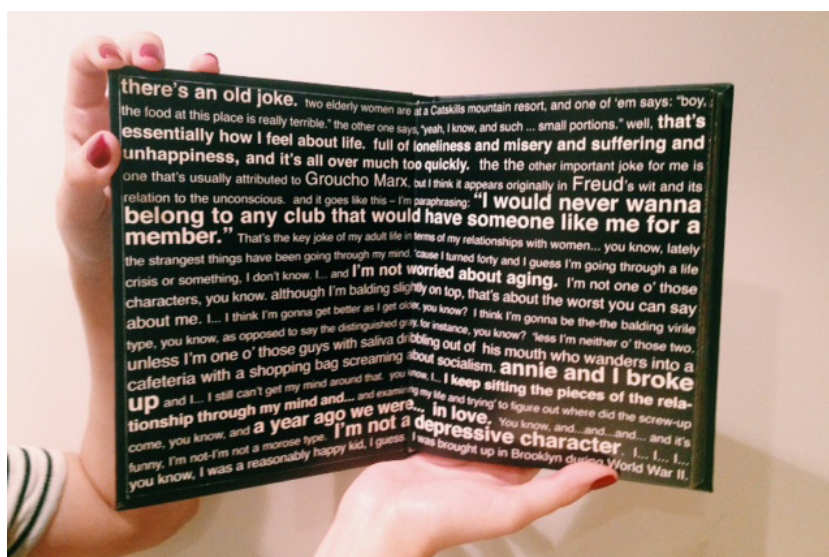


Figura 25: Folha de guarda da frente

A folha de guarda apresenta o monólogo que abre o filme, com Alvy conversando com o espectador de maneira despretensiosa, como acontecia nas apresentações de seus espetáculos de *stand-up comedy*. A fonte aumenta e diminui de acordo com o desenvolvimento da fala do personagem, e foi dado destaque também para frases que caracterizem Alvy, ou digam respeito à conteúdos presentes no livro, como quando o comediante cita o término de seu relacionamento com Annie. Esse exemplo de tradução, icônica, busca provocar no leitor a mesma reação que o espectador tem ao assistir à primeira cena do filme, onde é apresentado à um monólogo rápido, quase sem respiro.



Figura 26: Foto da capa do livro

A ideia para a capa era construir uma montagem que remetesse ao estilo do estêncil, com a foto de Allen ao fundo dando o tom do conteúdo apresentado a seguir. O texto é escrito em Helvetica, com um tamanho distinto em cada linha do título, de modo que a mancha de texto forme um bloco quadrado de informação.

A tradução do livro segue como explicado anteriormente, com base nos conceitos de tradução intersemiótica de maneira que a teoria não limite a produção, mas auxilie no desenvolvimento dos conceitos expressos no suporte impresso. Imagens figuram na grande maioria das páginas, sejam *frames* do filme, montagens, ou fotos que remetam ao filme de maneira simbólica, e são combinadas com composições tipográficas contendo diálogos retirados do roteiro do filme.



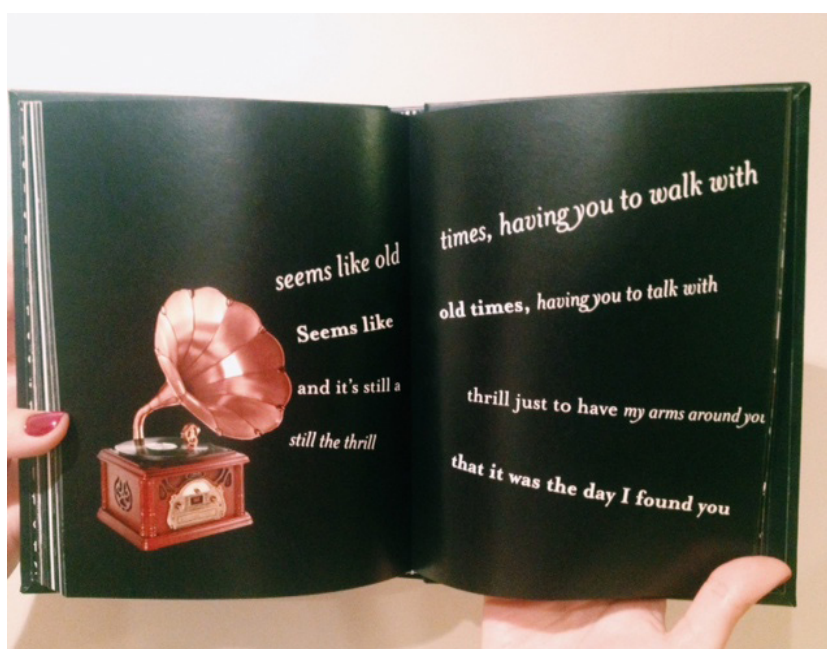
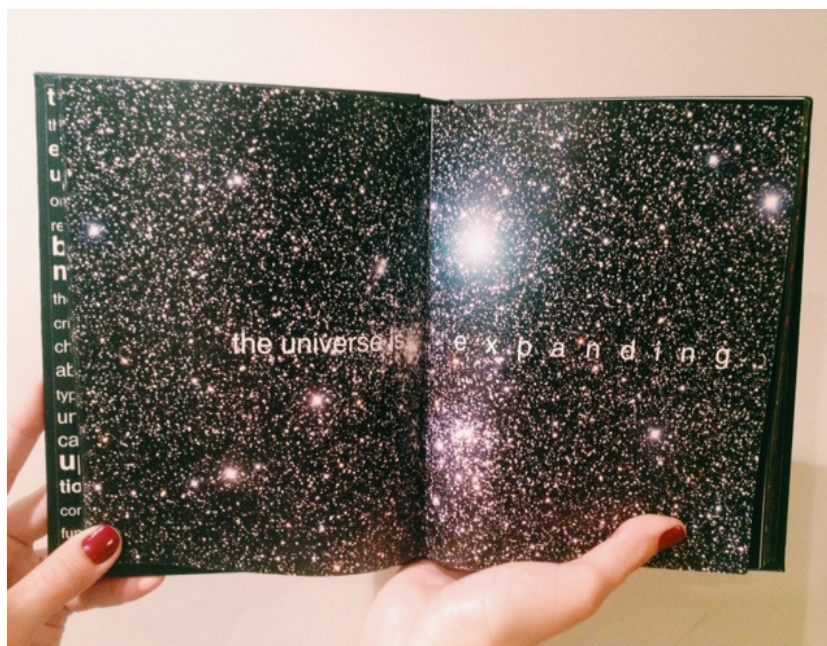


Figura 27: Exemplos de página dupla

Existem também traduções onde optou-se por ilustrar elementos contidos nas cenas, de maneira literal ou simbólica.



Figura 28: Página dupla com exemplo de tradução simbólica

A página mostrada acima retrata o momento em que Annie decide se mudar para a casa de Alvy. No filme a sequência mostra um diálogo entre os dois, que ocorre enquanto Annie começa a abrir as caixas que já levou para o apartamento de Alvy. Na cena a personagem acusa Alvy de não estar completamente confortável com a ideia da mudança e os dois acabam discutindo. Para a tradução, optou-se por ilustrar dois prédios de cores distintas, de maneira que um representaria Annie e o outro Alvy, e uma linha ligando dois apartamentos aleatórios indicaria a mudança da personagem de um edifício para o outro. A ilustração surge então para resumir a sequência, de modo que apenas uma página dupla consiga transmitir ao leitor a ideia central, de que a personagem estava se mudando ainda que a contragosto de Alvy.

Um outro recurso utilizado foram as transparências, que aparecem duas vezes ao longo do livro. Da maneira como surgem aqui no livro descrito as páginas transparentes só fazem sentido se observadas em conjunto com as páginas que aparecem antes ou depois delas. A ideia era capturar deslocamento, efemeridade, conceitos relacionados às cenas traduzidas.



Figura 29: Exemplo de transparência inserida entre página dupla do livro

A página acima é fruto da tradução de uma sequência onde Alvy sugere que Annie está distante, sem responder aos carinhos do personagem. Considerando Allen usa no diálogo a palavra *removed* (removida), a transparência surgiu para deslocar a personagem de perto para longe de Alvy. Ao abrir a dupla, o leitor de depara com a ilustração sobreposta à imagem de ambos personagens na cama, e ao virar a transparência a ilustração se transfere para um fundo preto onde é difícil visualizar seu conteúdo, representando a personagem fora de cena, como sugere Alvy.



Figura 30: Página de transparência dupla

No caso acima as duplas do livro mostram a tradução da cena em que Alvy vai ao apartamento de Annie para matar uma aranha, ocasião onde os dois retomam o relacionamento que até então havia acabado. O personagem se atrapa-lha para se livrar do inseto, e durante suas tentativas descobre que se tratam na verdade de duas aranhas. No final da sequência Alvy acaba conseguindo matar os insetos.

Ao abrir a página o leitor se depara com os insetos sobrepostos entre si. Passando uma transparência cada aranha sobrepõe uma página, representando a descoberta do personagem de que se tratam de dois insetos. Por fim, ambas aranhas sobrepõe a foto de Alvy, traduzindo o momento em que o personagem se acovarda diante dos insetos.



## 9. CONCLUSÃO

No livro *A Trilogia da Margem – O Livro-imagem Segundo Suzy Lee* a autora escreve a respeito dos papéis dos artistas que criam livros.

“A fim de fazer um livro, o criador tem de ser o ilustrador, o escritor, o editor, o designer, o impressor, o encadernador e sua própria casa editorial ao mesmo tempo. (...) tem de estar envolvido de maneira consciente no processo integral,...”<sup>25</sup>

A autora finaliza sua reflexão explicando que embora esse seja o contexto ideal, o criador está limitado à participar apenas de algumas partes do processo. No caso do meu projeto estive envolvida em todas as etapas acima, e pude pensar o produto a partir das perspectivas diversas que cada uma das profissões citadas acima propõe à seus profissionais. Além disso, me propus a redesenhar uma obra já existente, baseada na teoria de tradução intersemiótica, o que expandiu ainda mais meus campos de pesquisa.

Antes mesmo de iniciar o desenvolvimento do projeto, tive a consciência de que o trabalho do tradutor é muito mais complexo do que imaginava quando decidi levar à frente a ideia inicial. Muito mais do que imaginar e realizar um projeto gráfico, o tradutor deve analisar sua estrutura, compreender suas ideias e conceitos, para então iniciar seu processo de tradução.

Por mais que já tivesse familiaridade com o trabalho do diretor cinematográfico Woody Allen, me surpreendi de diversas maneiras a estudar sua obra mais a fundo. Ao pesquisar suas referências fui capaz de compreender ideias e

---

<sup>25</sup> LEE, Suzy. Um livro Possível Porque é Um “Livro”. In: **A Trilogia da Margem – O Livro-imagem Segundo Suzy Lee**. Trad. Cid Knipel. 1a Edição. São Paulo: Cosac Naify, 2012. Pág 103.

intenções por trás de cada representação, bem como seu estilo cinematográfico. A construção dos projetos de Allen é um processo intenso onde diretor amadurece seus conceitos de tal forma, que uma ideia de um novo roteiro pensada hoje talvez só venha a ganhar forma daqui há uma década, como o caso de *Um Misterioso Assassinato em Manhattan*, filme surgido de uma ideia pensada pelo diretor na época em que trabalhava sobre a trama de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, mas que só que foi produzido em 1993, 26 anos depois.

Devemos considerar também que o próprio processo de criar filmes se mostra uma tarefa complicada, uma vez que o diretor-roteirista também se encontra no meio de um processo tradutório, o de transformar um roteiro – diálogos e descrições de cena – em imagem em movimento.

Percebi durante o desenvolvimento do livro que mais do que necessário, é essencial que o designer estabeleça um olhar crítico sobre as manifestações artísticas ao seu redor. A análise de referências visuais garante que o projeto se encaixe no contexto das produções artísticas contemporâneas, que se valem de recortes do passado para construir um novo contexto de produção. Ainda usando o livro de Suzy Lee como referência, o trecho em que a autora continua a discorrer sobre livros produzidos por artistas contextualiza a linha de projeto que segui.

“(...) o livro não só se torna um receptáculo para informações, mas uma expressão artística significativa em si mesmo. Com a sintonia fina do artista, a forma começa a gerar significados e a história se aviva. O formato do livro se torna o conteúdo potencial.”<sup>26</sup>

Como profissional, compreendi que a ideia do livro-imagem, o livro-objeto, é que suas páginas sirvam como suporte, e não limitação ao desenhista. A consciência de que um conceito possa ser aplicado de formas diferentes, que possa se moldar à um suporte, é a base da teoria da tradução intersemiótica, e o que

garante ao tradutor a liberdade criativa que tive durante o projeto, assim como o poder de abstrair ideias e interpretá-las de acordo com minhas experiências pessoais.

## BIBLIOGRAFIA

PLAZA, J. (1993). **Tradução Intersemiótica**. 2a Edição, São Paulo: Perspectiva, 2010. 210p.

PIGNATARI, D. **Informação. Linguagem. Comunicação**. 25a Edição, Cotia: Ateliê Editorial, 2008. 149p.

MCLUHAN, M. (1964). **Os Meios de Comunicação como extensões do homem**. Trad. Décio Pignatari. 18a Edição. São Paulo: Cultrix, 2012. 403p.

FLUSSER, V. **O Mundo Codificado**. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 224p.

EISENSTEIN, S. **O Sentido do Filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. 159p.

XAVIER, I. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 2a Edição. São Paulo: Paz e Terra, 2008. 212p.

LAX, E. **Conversas com Woody Allen: seus filmes, o cinema e a filmagem**. Trad. José Rubens Siqueira. 2a Edição. São Paulo: Cosac Naify, 2009. 512p.

BERGMAN, I. **Lanterna Mágica – uma autobiografia**. Trad. Marion Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 320p.

LUPTON, Ellen. **Pensar Com Tipos**. Trad. André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 184p.

LEE, S. Um livro Possível Porque é Um “Livro”. In: **A Trilogia da Margem – O Livro-imagem Segundo Suzy Lee**. Trad. Cid Knipel. 1a Edição. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 192p.

GABOR, Peter. **Massin typographie la Cantatrice Chauve | Eugene Ionesco (reloaded)**. <http://paris.blog.lemonde.fr/2009/03/02/massin-typographie-la-cantatrice-chauve-eugene-ionesco-reloaded/>.

LEE, Jennifer. **How Helvetica Took Over The Subway**. <http://cityroom.blogs.nytimes.com/2008/12/04/how-helvetica-took-over-the-subway/>

# ANEXO I

PDF do livro completo

meet  
alwy  
singer

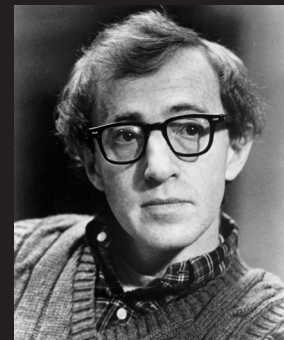
**there's an old joke.** two elderly women are at a Catskills mountain resort, and one of 'em says: "boy, the food at this place is really terrible." the other one says, "yeah, I know, and such ... small portions." well, **that's essentially how I feel about life. full of loneliness and misery and suffering and unhappiness, and it's all over much too quickly.** the the other important joke for me is one that's usually attributed to Groucho Marx, but I think it appears originally in Freud's wit and its relation to the unconscious. and it goes like this – I'm paraphrasing: **"I would never wanna belong to any club that would have someone like me for a member."** That's the key joke of my adult life in terms of my relationships with women... you know, lately the strangest things have been going through my mind, 'cause I turned forty and I guess I'm going through a life crisis or something, I don't know. I... and **I'm not worried about aging.** I'm not one o' those characters, you know. although I'm balding slightly on top, that's about the worst you can say about me. I... I think I'm gonna get better as I get older, you know? I think I'm gonna be the-the balding virile type, you know, as opposed to say the distinguished gray, for instance, you know? 'less I'm neither o' those two. unless I'm one o' those guys with saliva dribbling out of his mouth who wanders into a cafeteria with a shopping bag screaming about socialism. **annie and I broke Up** and I... I still can't get my mind around that. you know, I... **I keep sifting the pieces of the relationship through my mind and...** and examining my life and trying' to figure out where did the screw-up come, you know, and **a year ago we were... in love.** You know, and...and...and... and it's funny, I'm not-I'm not a morose type. **I'm not a depressive character.** I... I... I... you know, I was a reasonably happy kid, I guess. I was brought up in Brooklyn during World War II.

*to woody allen,  
may he live a hundred more.*



this is  
a story  
about a man  
called

**alvy singer**



alvy was born in brooklyn  
in 1935. he had a tough  
childhood, and now he  
tended to exaggerate some  
memories in order to be  
satisfied with his past.

when young he came up  
with very deep dark feel-  
ings, at least for his age...



A deep space photograph showing a vast field of stars of various colors (white, yellow, orange, blue) against a black background. In the center, there is a prominent, bright cyan-colored nebula or star-forming region. The text "the universe is expanding" is overlaid in white, sans-serif font.

the universe is expanding



A deep space photograph showing a vast field of stars of various colors (white, yellow, orange, blue) against a black background. In the center, there is a prominent, bright cyan-colored nebula or star-forming region. The text "the universe is expanding" is overlaid in white, sans-serif font.

the universe is expanding



The background of the image is a deep black space filled with a vast number of stars of varying sizes and brightness. In the center, there is a prominent, glowing cyan-colored nebula or star-forming region. The text "the universe is expanding" is overlaid in the middle of the image.

the universe is expanding





the universe is expanding



The background of the image is a deep black space filled with a vast number of stars of varying sizes and brightness. In the center, there is a prominent, glowing cyan-colored nebula or star-forming region. The text "the universe is expanding" is overlaid in the middle of the image in a white, sans-serif font.

the universe is expanding



The background of the image is a deep black space filled with a vast number of stars of varying sizes and brightness. In the center, there is a prominent, glowing cyan-colored nebula or star-forming region. The text "the universe is expanding" is overlaid in the middle of the image.

the universe is expanding



A deep space photograph showing a vast field of stars of various colors (white, yellow, orange, blue) against a black background. In the center, there is a prominent, bright cyan-colored nebula or star-forming region. The text "the universe is expanding" is overlaid in white, lowercase letters.

the universe is expanding



The background of the image is a deep black space filled with a vast number of stars of varying sizes and brightness. In the center of the image, there is a prominent, glowing cyan-colored nebula or star-forming region, which has a soft, ethereal glow. The text "the universe is expanding" is written in a clean, white, sans-serif font across the middle of the image, centered horizontally and slightly below the vertical center. The text is split into two lines: "the universe is" on the first line and "expanding" on the second line.

the universe is expanding



alvy never was an excellent student. **“those who can’t do teach, and those who can’t teach come to our school”**, he claimed at that time.

sometimes, when thinking about his school years, he wonders what his old classmates were doing after they graduate.

I run a profitable  
**dress company**



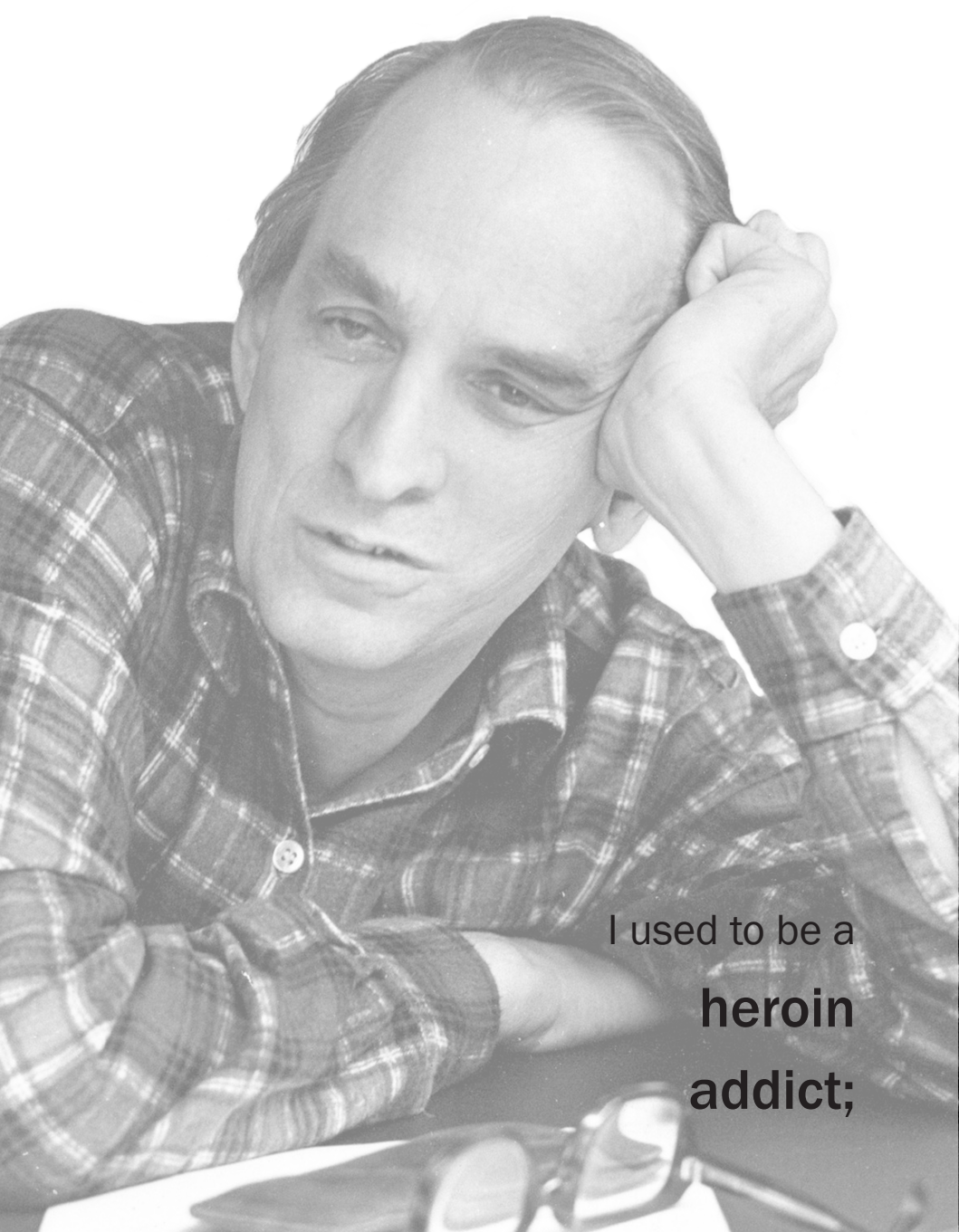


I'm **president** of the  
pinkus plumbing  
company.

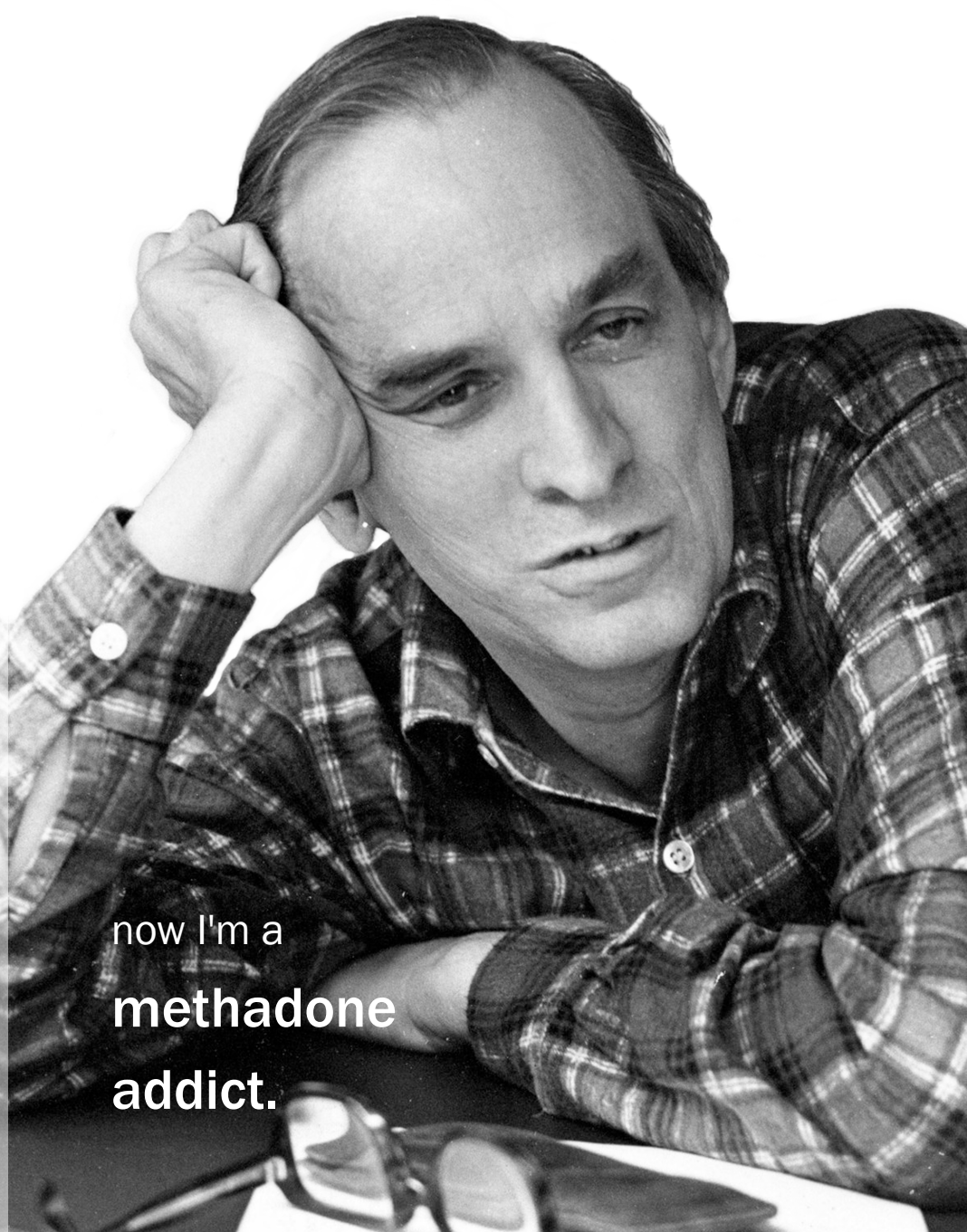
I sell **tallises**







I used to be a  
**heroin**  
addict;



now I'm a  
**methadone**  
addict.





I'm into *leather*

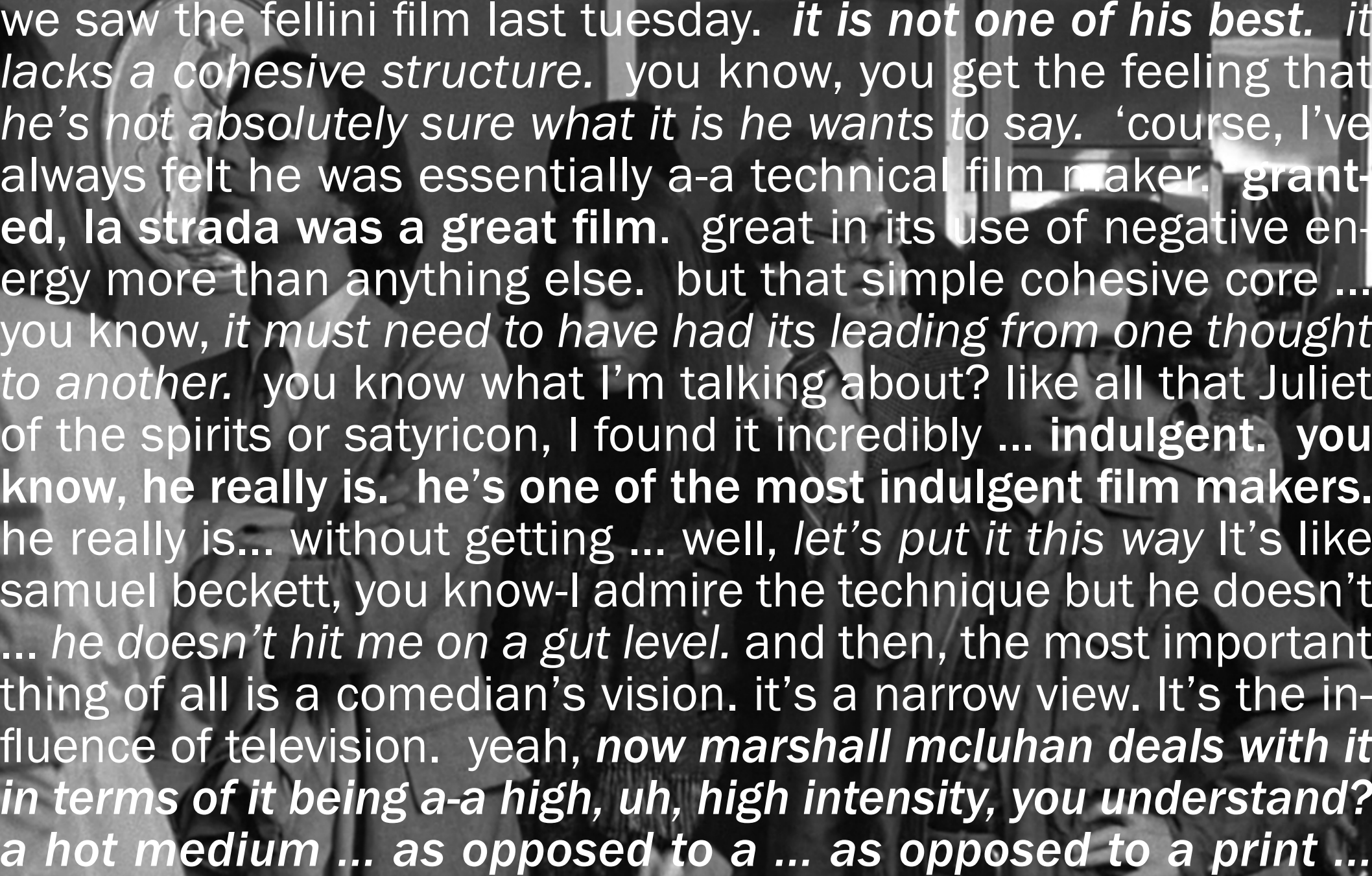




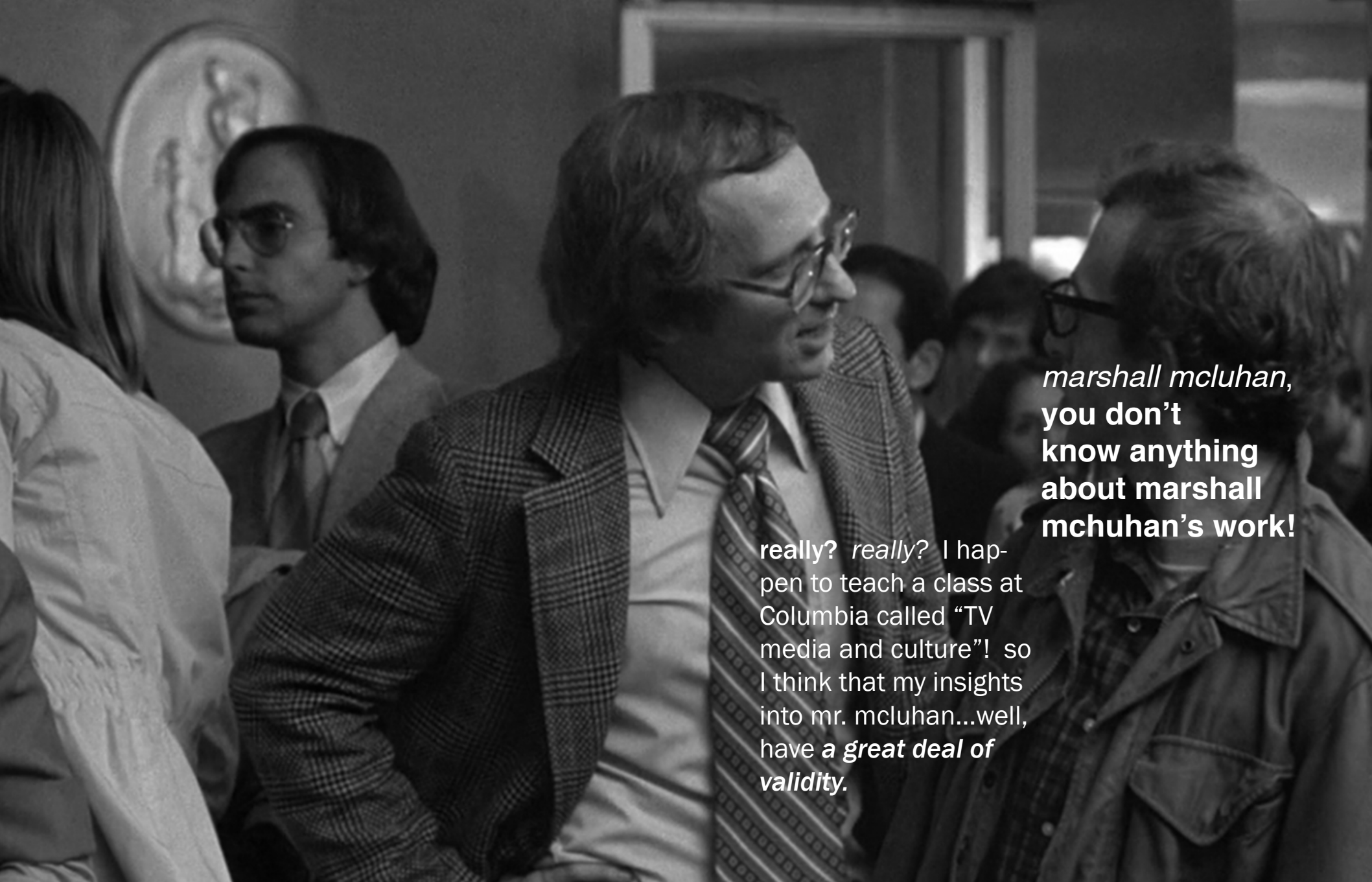
alvy is a **comedian**

even when fully grown up  
alvy still got bothered by  
random things.

like that time he was on a  
movie line and a complete  
stranger started to talk  
some shit behind him.



we saw the fellini film last tuesday. *it is not one of his best. it lacks a cohesive structure.* you know, you get the feeling that *he's not absolutely sure what it is he wants to say.* 'course, i've always felt he was essentially a-a technical film maker. **granted, la strada was a great film.** great in its use of negative energy more than anything else. but that simple cohesive core ... you know, *it must need to have had its leading from one thought to another.* you know what i'm talking about? like all that Juliet of the spirits or satyricon, i found it incredibly ... **indulgent.** you know, **he really is. he's one of the most indulgent film makers.** he really is... without getting ... well, *let's put it this way* It's like samuel beckett, you know-i admire the technique but he doesn't ... *he doesn't hit me on a gut level.* and then, the most important thing of all is a comedian's vision. it's a narrow view. It's the influence of television. yeah, **now marshall mcluhan deals with it in terms of it being a-a high, uh, high intensity, you understand? a hot medium ... as opposed to a ... as opposed to a print ...**



*marshall mcluhan,*  
**you don't  
know anything  
about marshall  
mchuhan's work!**

really? *really?* I hap-  
pen to teach a class at  
Columbia called "TV  
media and culture"! so  
I think that my insights  
into mr. mcluhan...well,  
have **a great deal of  
validity.**



well,  
*that's funny,*  
because I happen  
to have mr.  
mcluhan **right**  
**here.**



“**boy**, if life were only *like*  
*this!*”

oh yeah... and he really  
uses to think that life was  
really hard on him.

the fact is... he was born  
jewish. and even not being  
in fact chased by hitler or  
any nazi whatsoever, he  
suffers from a great case of  
paranoia.

“I was having lunch with some guys from NBC,  
so I said ... uh, “did you eat yet or what?”  
and tom christie said...

“no, didyou?”

“*didchoo?*”

“*didchoo?*”



*\*here's a "a real jew".*

“JEW  
EAT?”

but let's be honest, none of  
these histories really  
matter to us. we are all  
interested in something  
else, something more  
exciting, like... alvy's love  
life, right?

right, but exciting isn't  
really the correct word...

**chapter**

**one**



you're like New York, jewish,  
left-wing, liberal, intellectual,  
Central Park West, Brandeis  
University, socialist summer  
camps? the father with  
the Ben Shahn drawings  
the really strike oriented... st  
me before I make a complete i  
becile of myself

no, that was wonderful,  
I love being reduced to a  
cultural stereotype.

**I'm sorry, I can't go through with this,**  
because it...I can't get it off my mind, Alli-  
son ... it's obsessing me!

well, I'm getting tired of it. I  
**need** your attention.

**but it ... doesn't make any sense.** he drove  
past the book depository and the police said  
conclusively that it was an exit wound. so how  
is it possible for Oswald to have fired from two  
angles at once? **it doesn't make sense.**

**alvy!**

**I'll tell you this!** he was not marks-  
man enough to hit a moving target at  
that range. but ... **if there was a sec-  
ond assassin ... that's it!**

*we've been through this...*

**If they...they recovered the shells  
from that rifle...**

okay. all right, so whatta yuh saying, now? **that**  
**eeeverybody ooon the Warren Commission is in on**  
**this conspiracy, right?**

well, **why not?**

*yeah, Earl Warren?*

*hey ... honey, I don't know Earl Warren.*

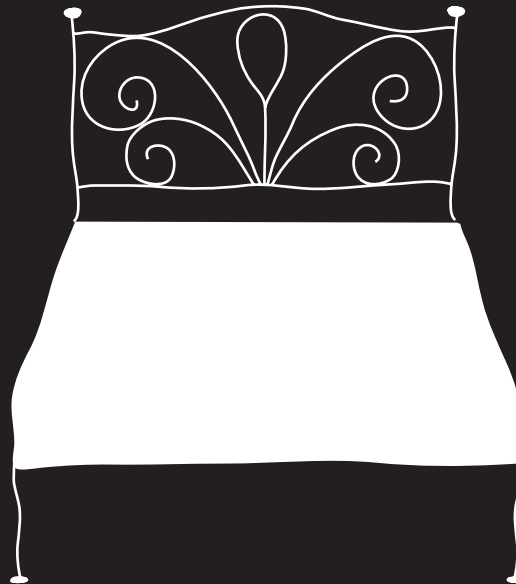
**Lyndon Johnson?**

Lyndon Johns Lyndon Johnson is a  
politician. **you know the ethics those guys**  
**have? it's like, a notch underneath child**  
**molester.**

**then everybody's in in the conspiracy?** The  
FBI, and the CIA, and J. Edgar Hoover and  
oil companies and the Pentagon and the  
men's-room attendant at the White House?

*I would leave out the men's-room  
attendant.*

*you're using this conspiracy theory as an  
excuse to **avoid sex with me.***





she was allison portchnik,  
alvy's first wife.  
and yeah, he was avoiding  
sex with her.

**“she was beautiful, she  
was willing, she was real ...  
intelligent”**

but it's like that old groucho  
marx joke...

they broke up.

**chapter**

**two**

*hey, come on, it's quiet now...* we can start again.

**what?** *I can't.*

my head is throbbing.

oh, you got a *headache!*

i have a *headache...*

***bad?***

oswald and ghosts.

**jesus!**

where are you going?

well, I'm gonna take  
*another in a series  
of cold showers.*



with robin, his second wife,  
the problem was inside the  
bedroom either. but kind of  
the other way around, like  
she couldn't have sex with  
him.



they got divorced, but in  
this time it wasn't really  
alvy's fault.

**chapter**

**three**

I don't know exactly when  
alvy and annie's relation-  
ship started, or even when  
they realized that they were  
in love,

but here are some  
thoughts



maybe it happened

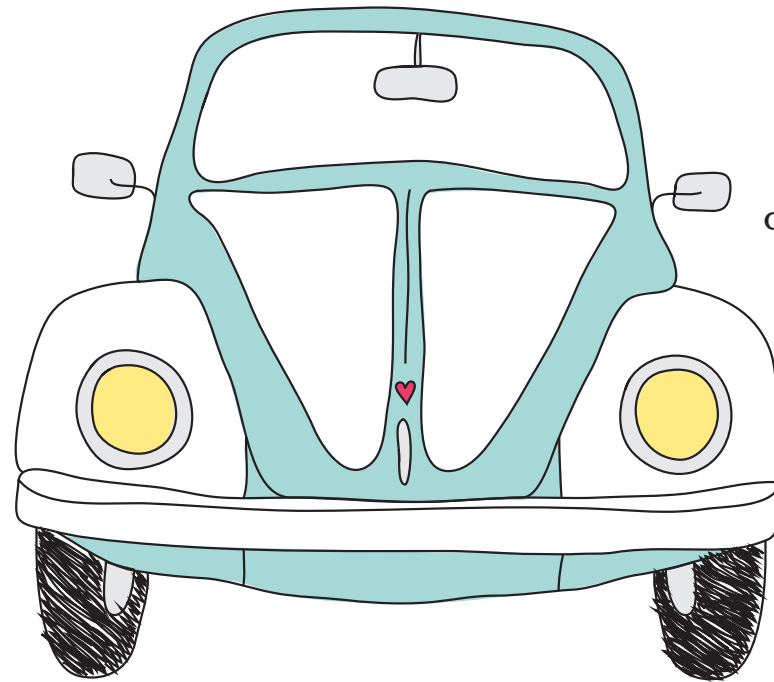
when they first met

I, uh ... well, you're **not from New York**, *right?*

**right...** *where?*

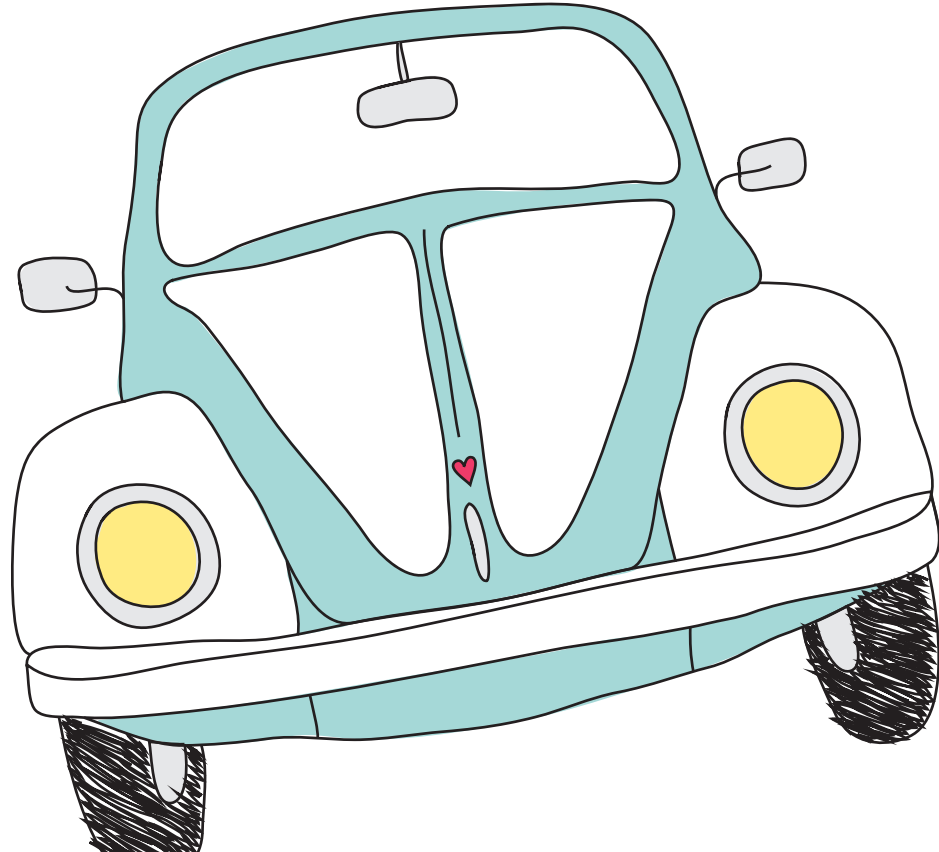
No, *Chippewa Falls.*

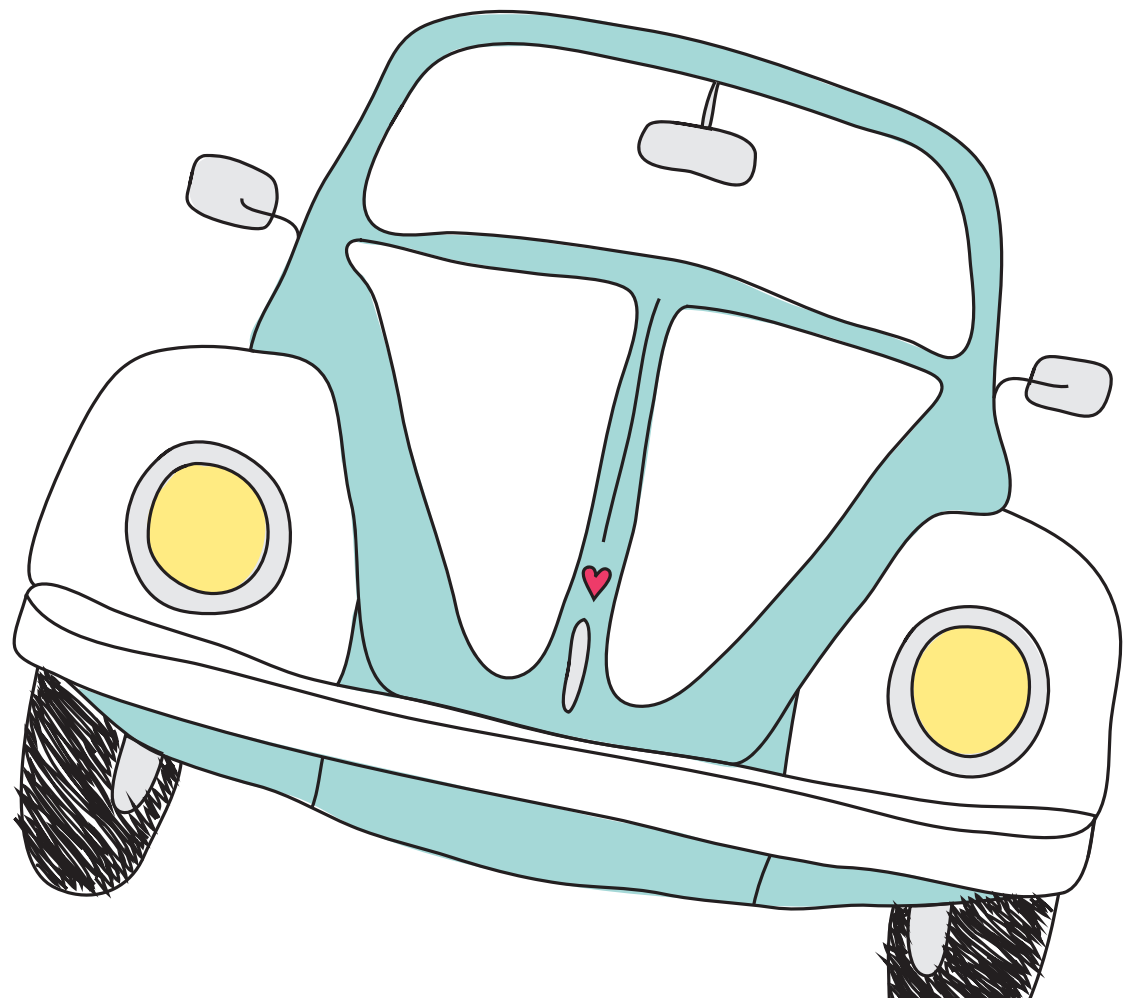
*uh,  
you're  
driving a...*



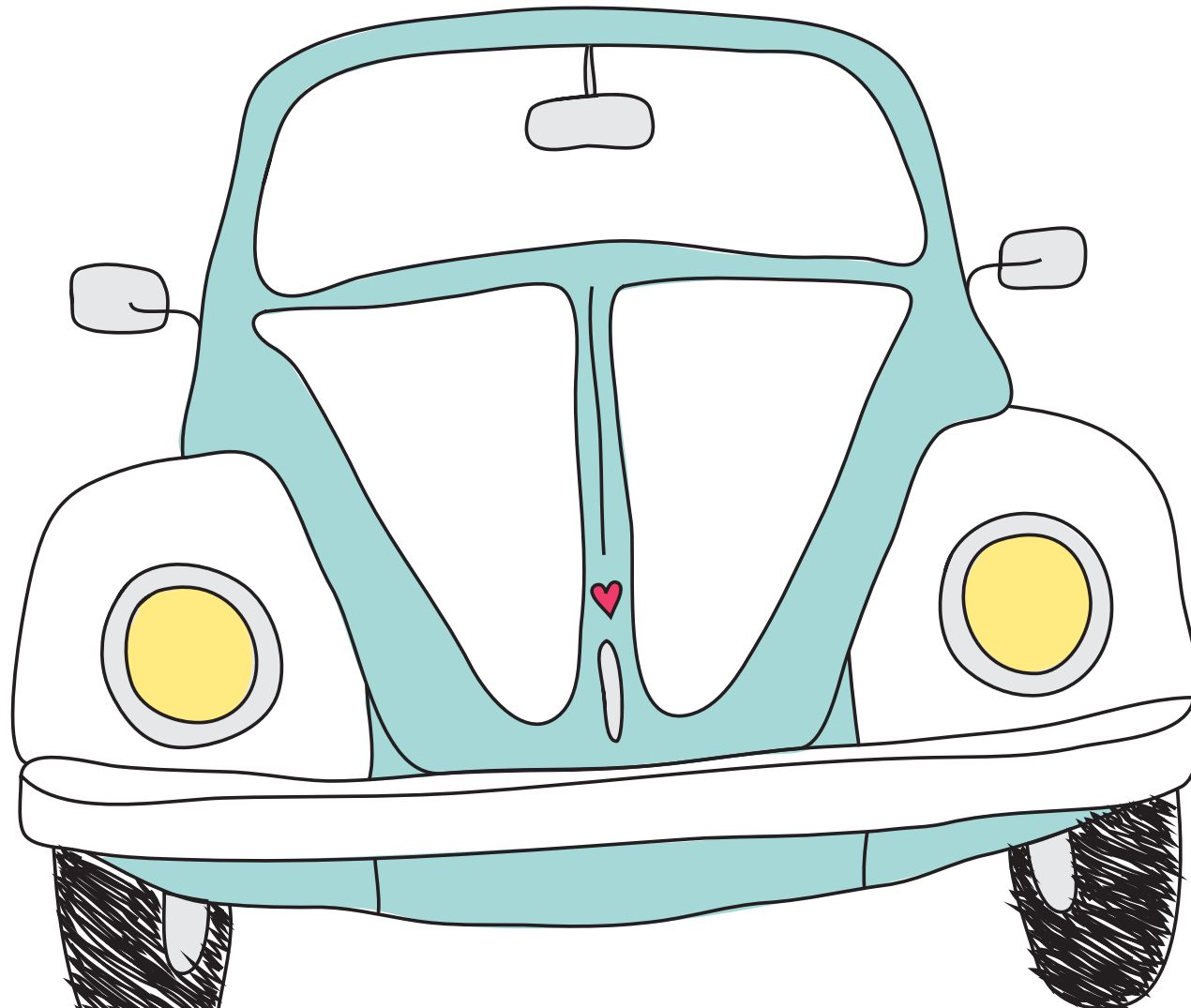
**Wisconsin!**

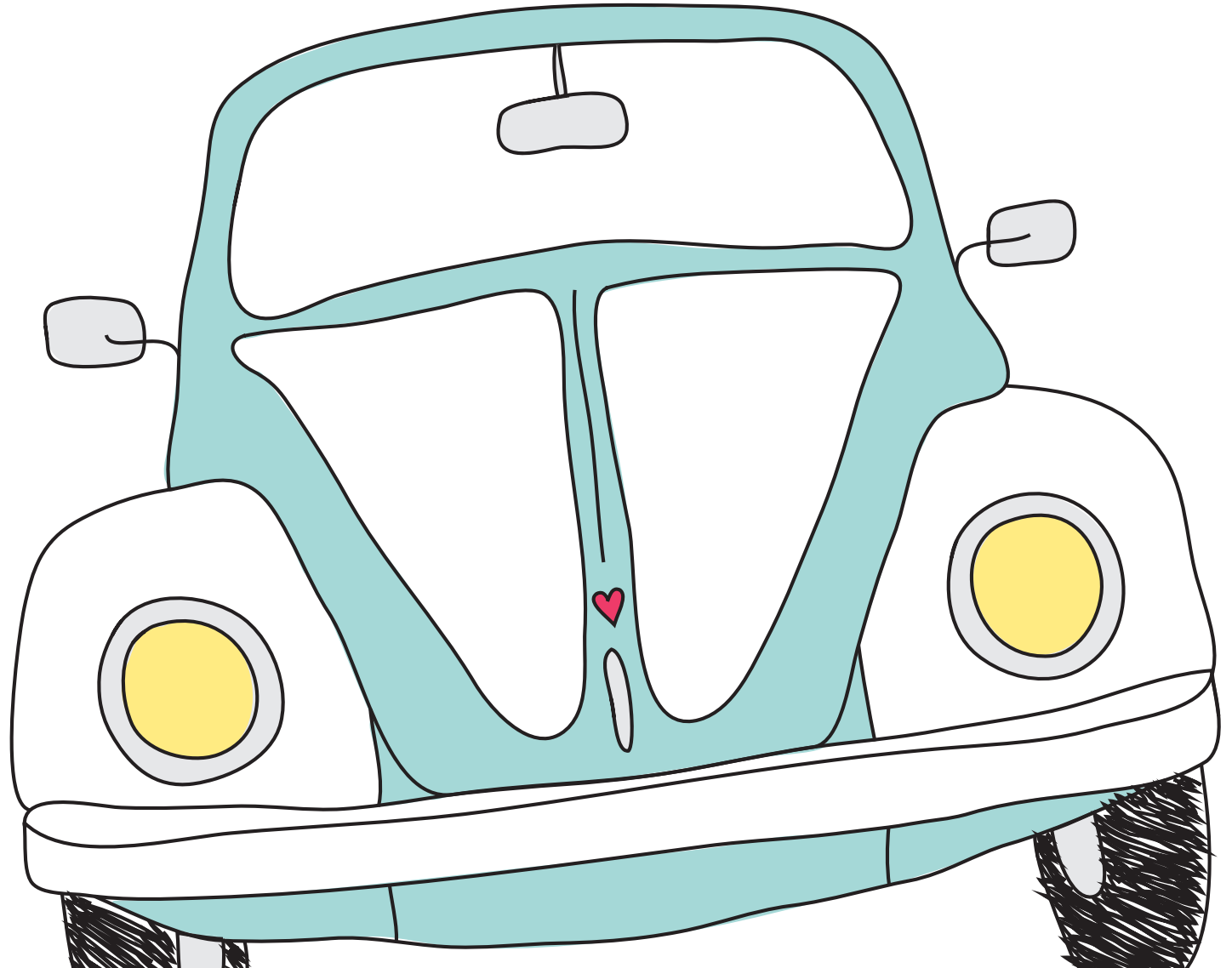
don't worry, im a **very, a very**  
good driver

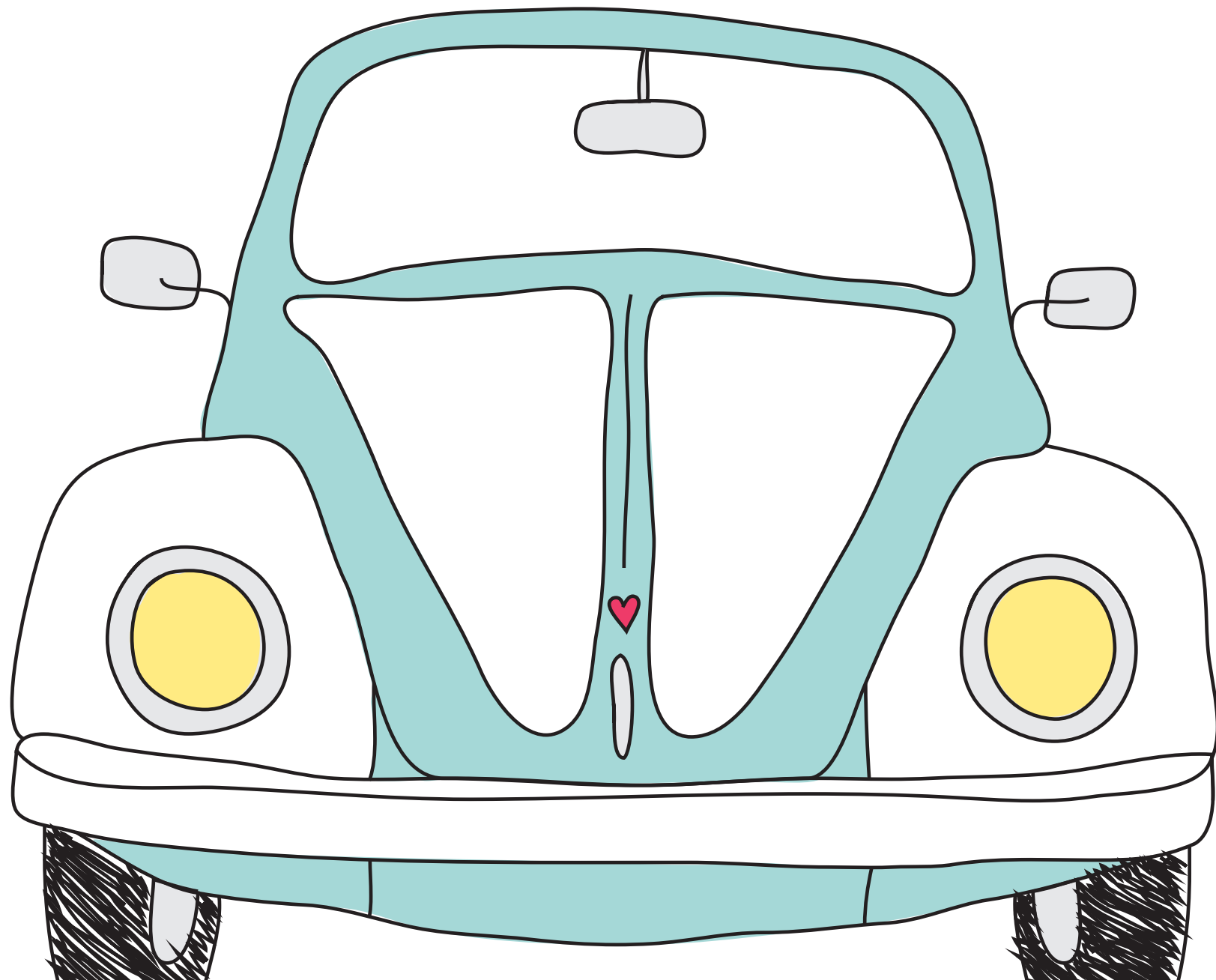


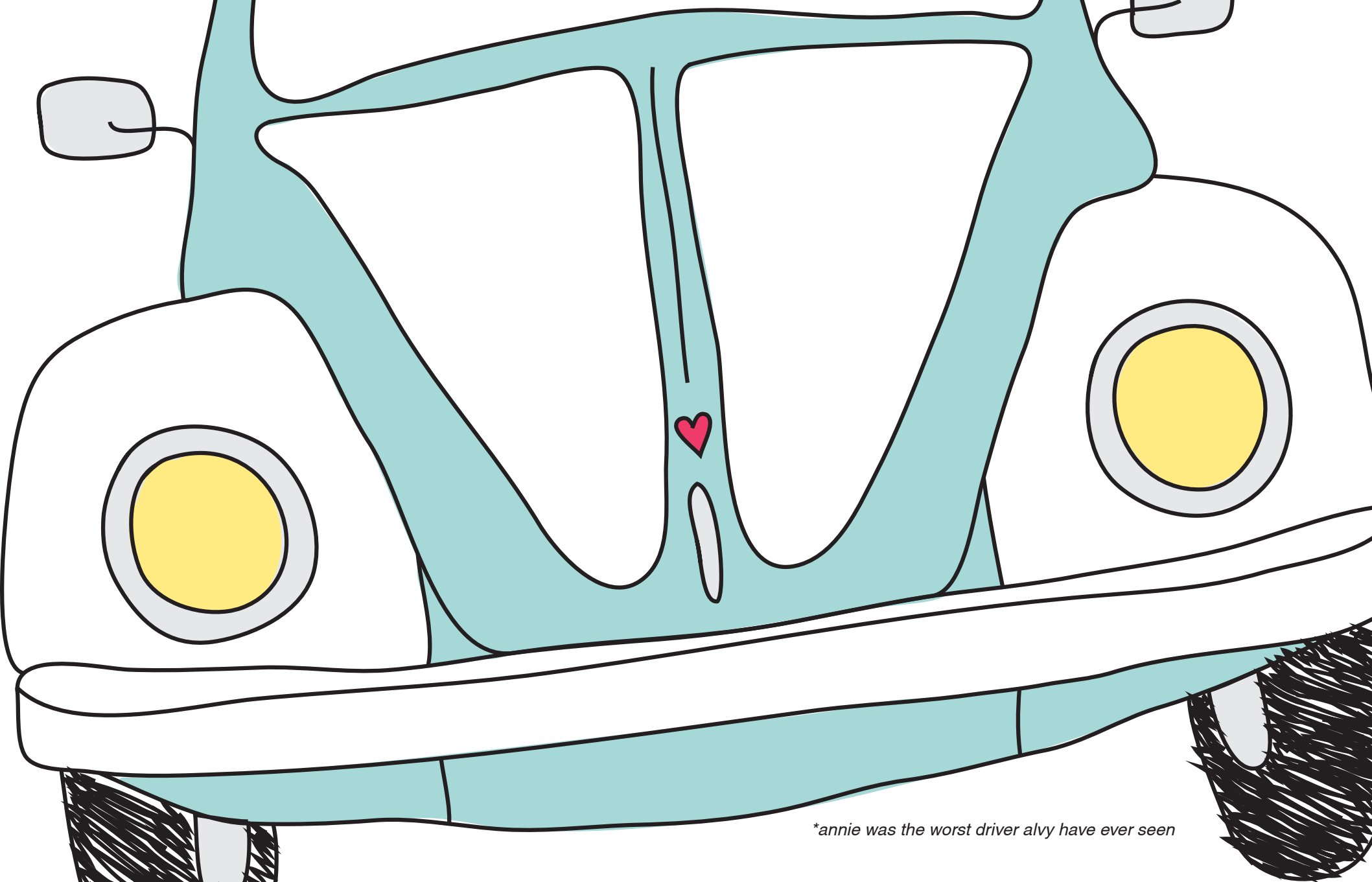












*\*annie was the worst driver alvy have ever seen*



or maybe,when he

heard her singing



it had to  
it had

I wandered  
somebody  
could make me  
and even be

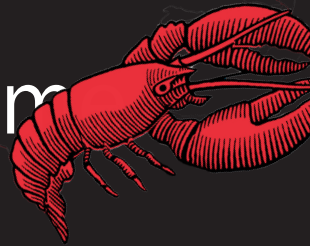
be you  
to be you

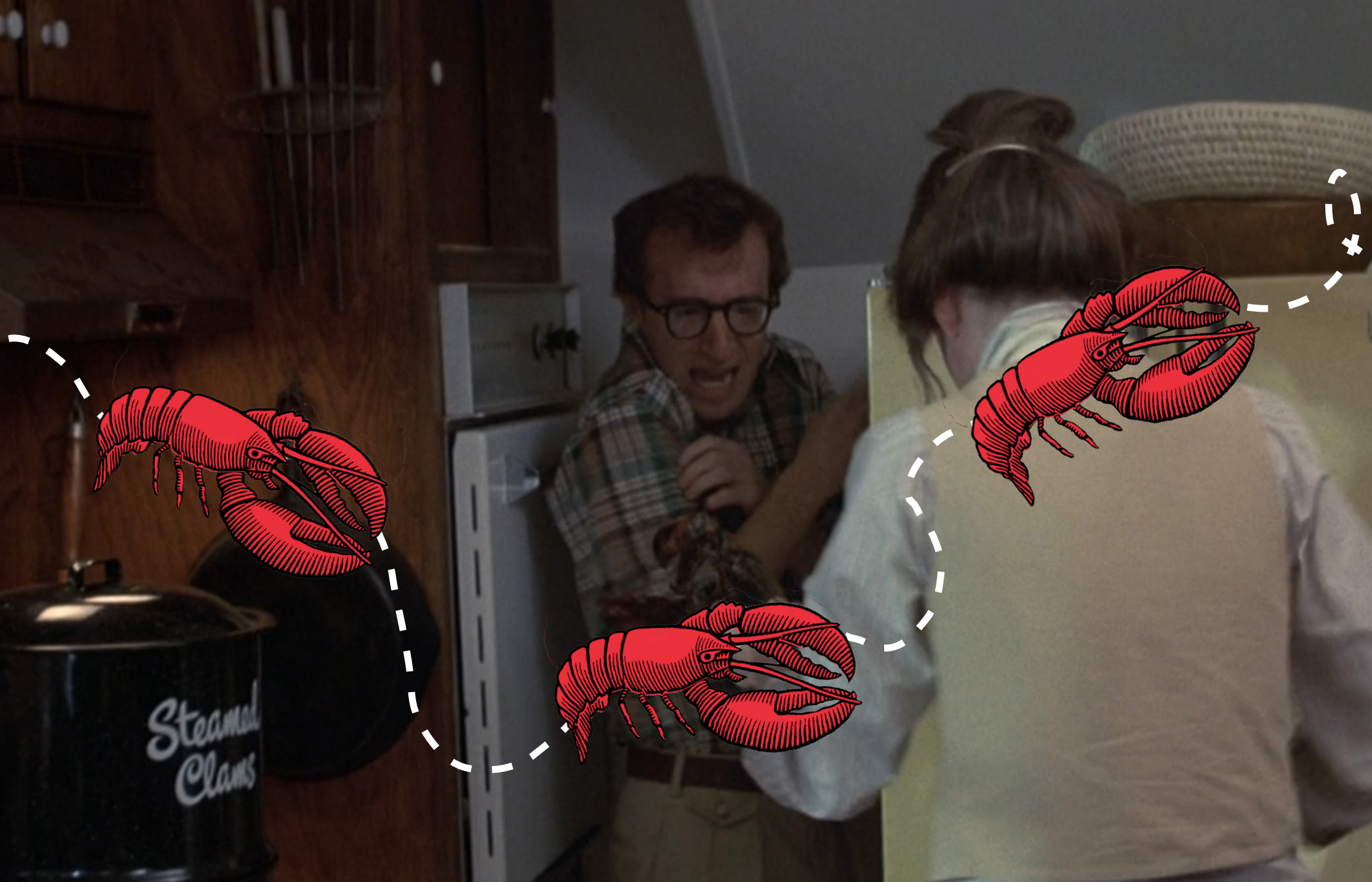
around, and finally found, the  
who

be true, could make me be blue  
glad, just to be sad, *thinking of you*

or when they were

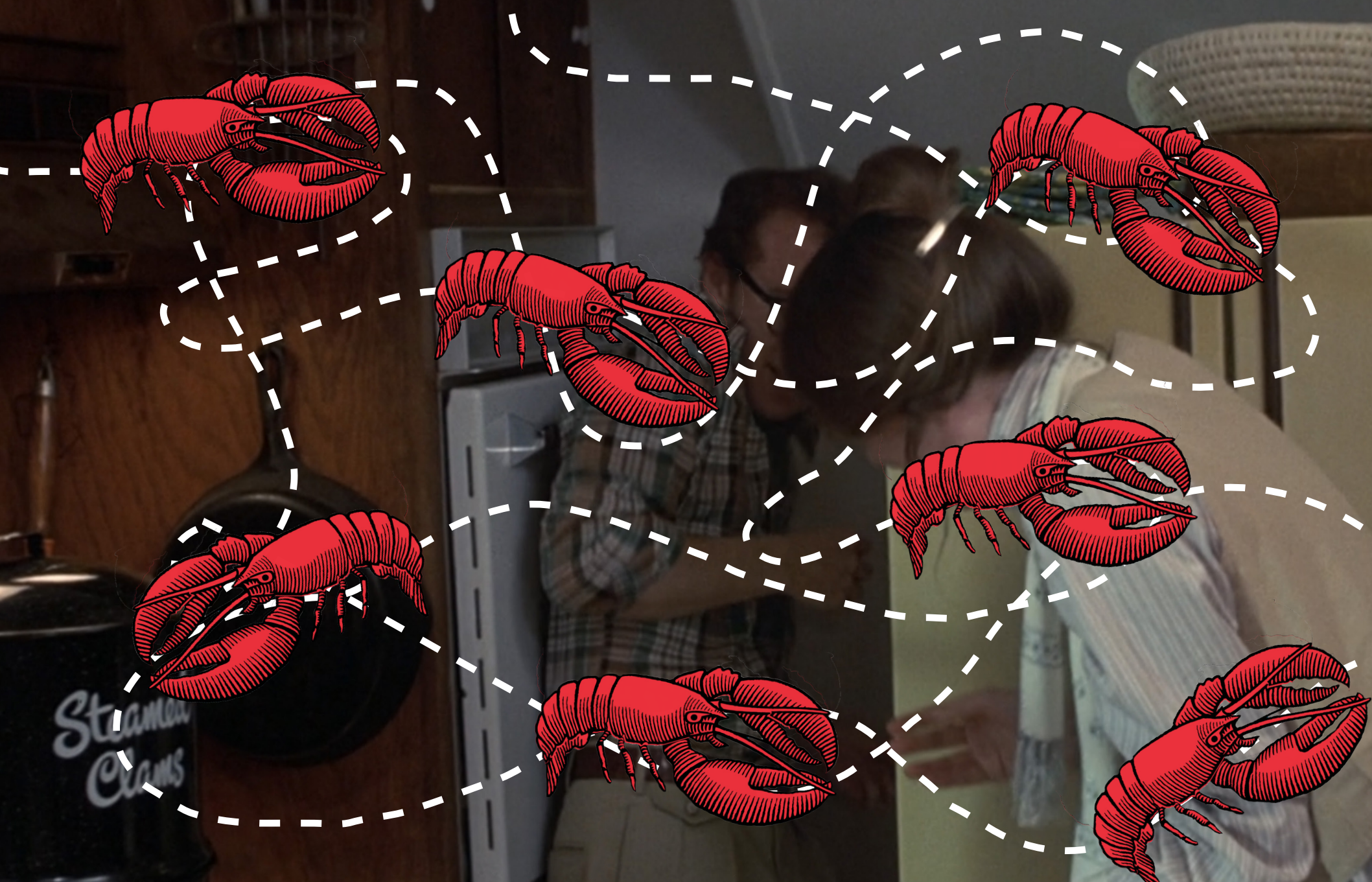
craving for some





Steamed  
Clams

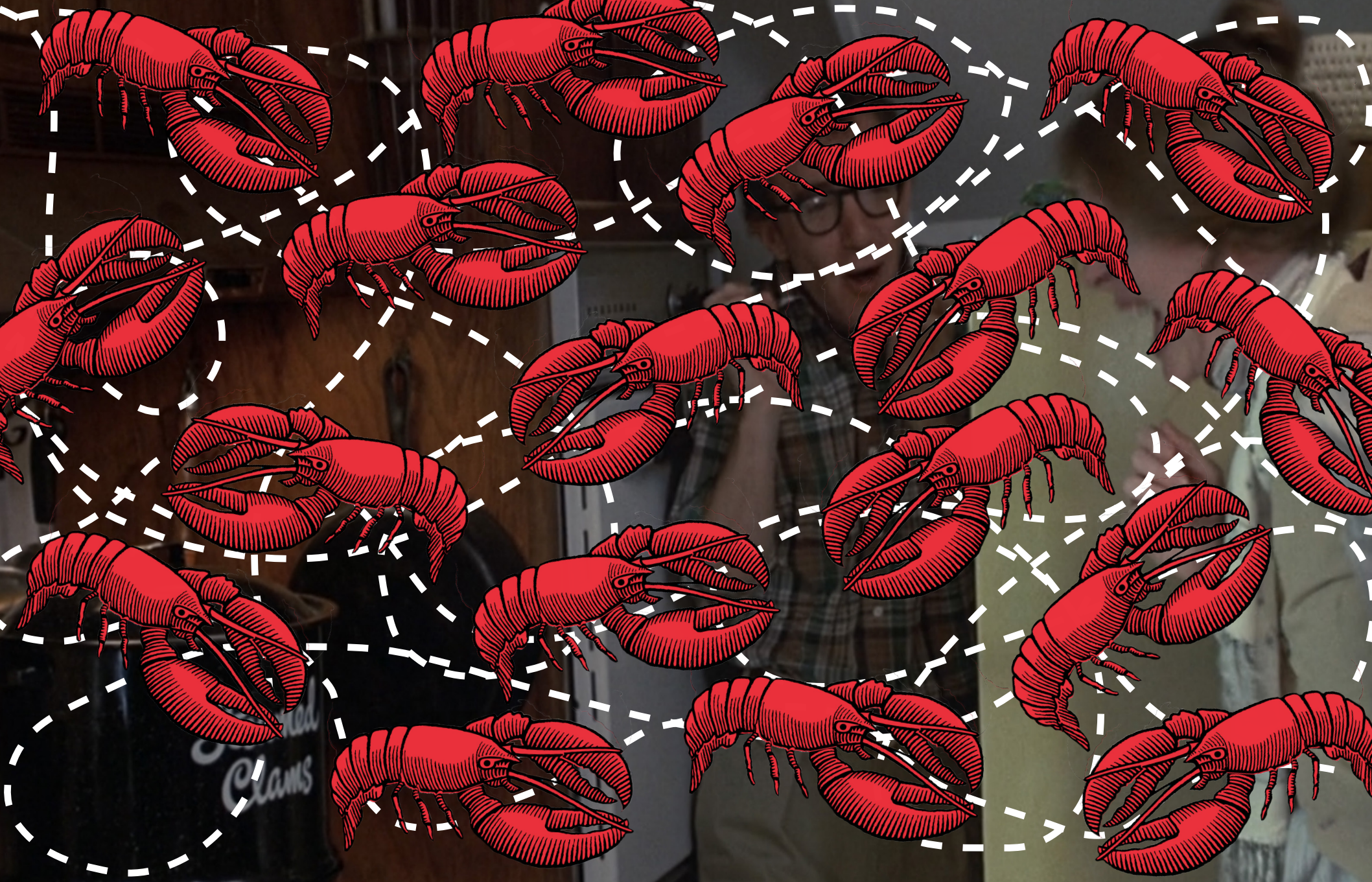























talk to them,  
you speak  
*shelfish!*



oh no, no  
i'm sure it happened

that time by the bridge

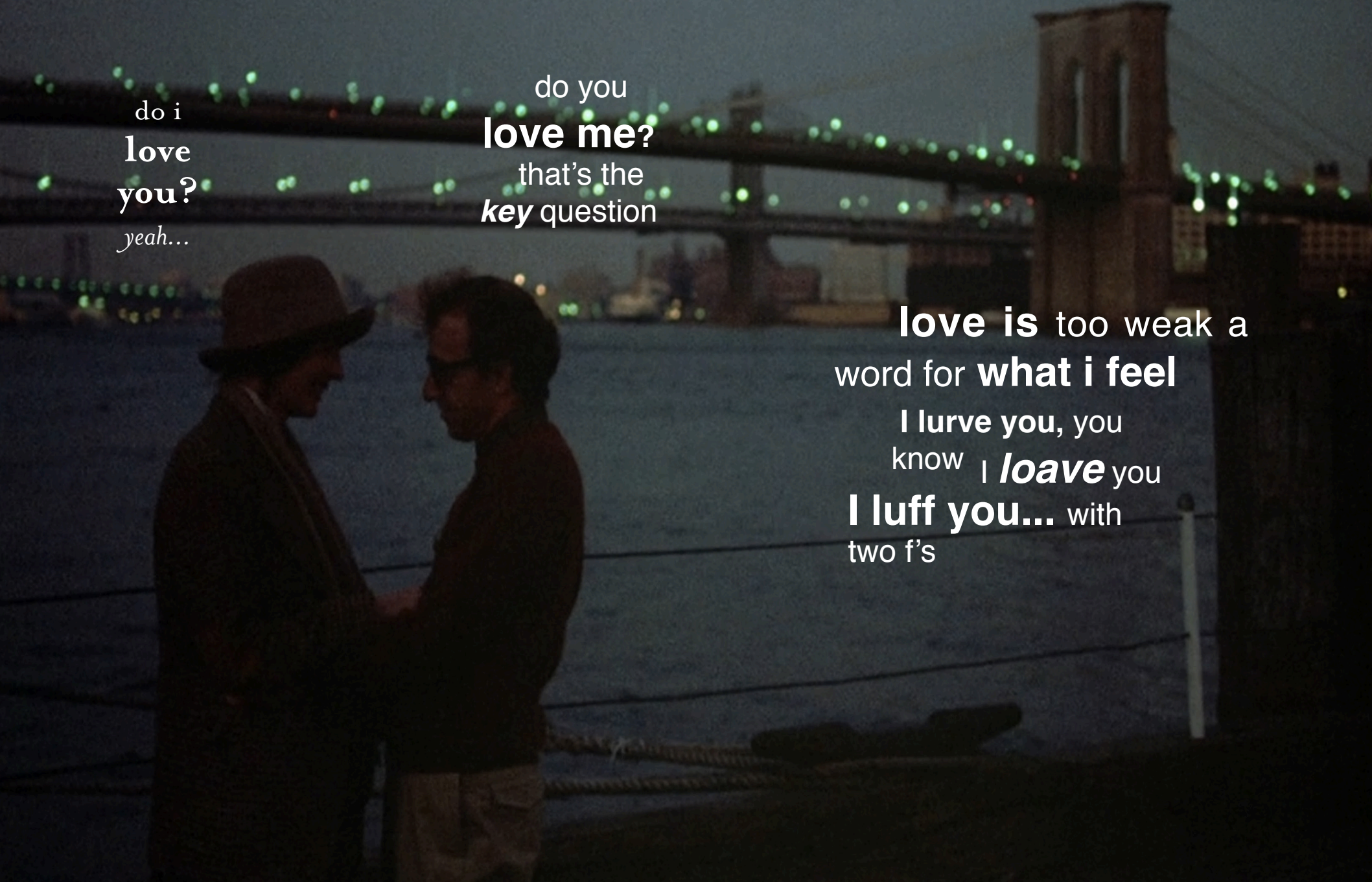


do i  
**love**  
**you?**  
*yeah...*



do you  
**love me?**  
that's the  
**key** question



A man wearing a hat and a woman are standing on a pier at night, looking at each other. In the background, a bridge with green lights spans a body of water.

do i  
**love**  
**you?**  
yeah...

do you  
**love me?**  
that's the  
**key** question

**love** is too weak a  
word for **what i feel**

I lurve you, you  
know I **loave** you

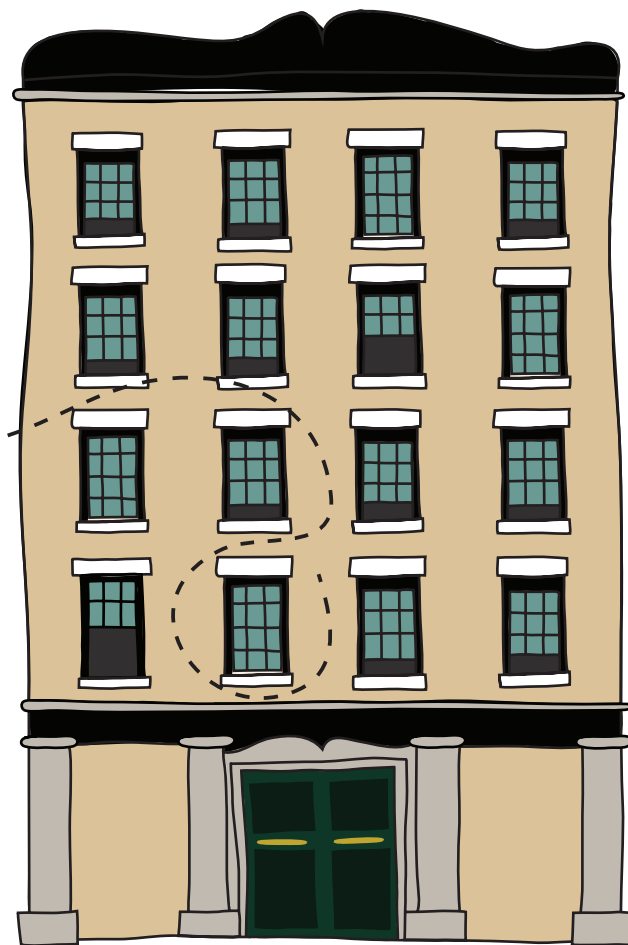
**I luff you...** with  
two f's

they were madly in love, but  
like any other relationship,  
eventually things started  
do get a little confusing for  
both of them.

at different times,  
of course.

Annie decided it was time to

move to **Alvy's** place



*but he didn't like it so much*

alvy also didn't like the long  
lasting relationship that  
annie had with marijuana.



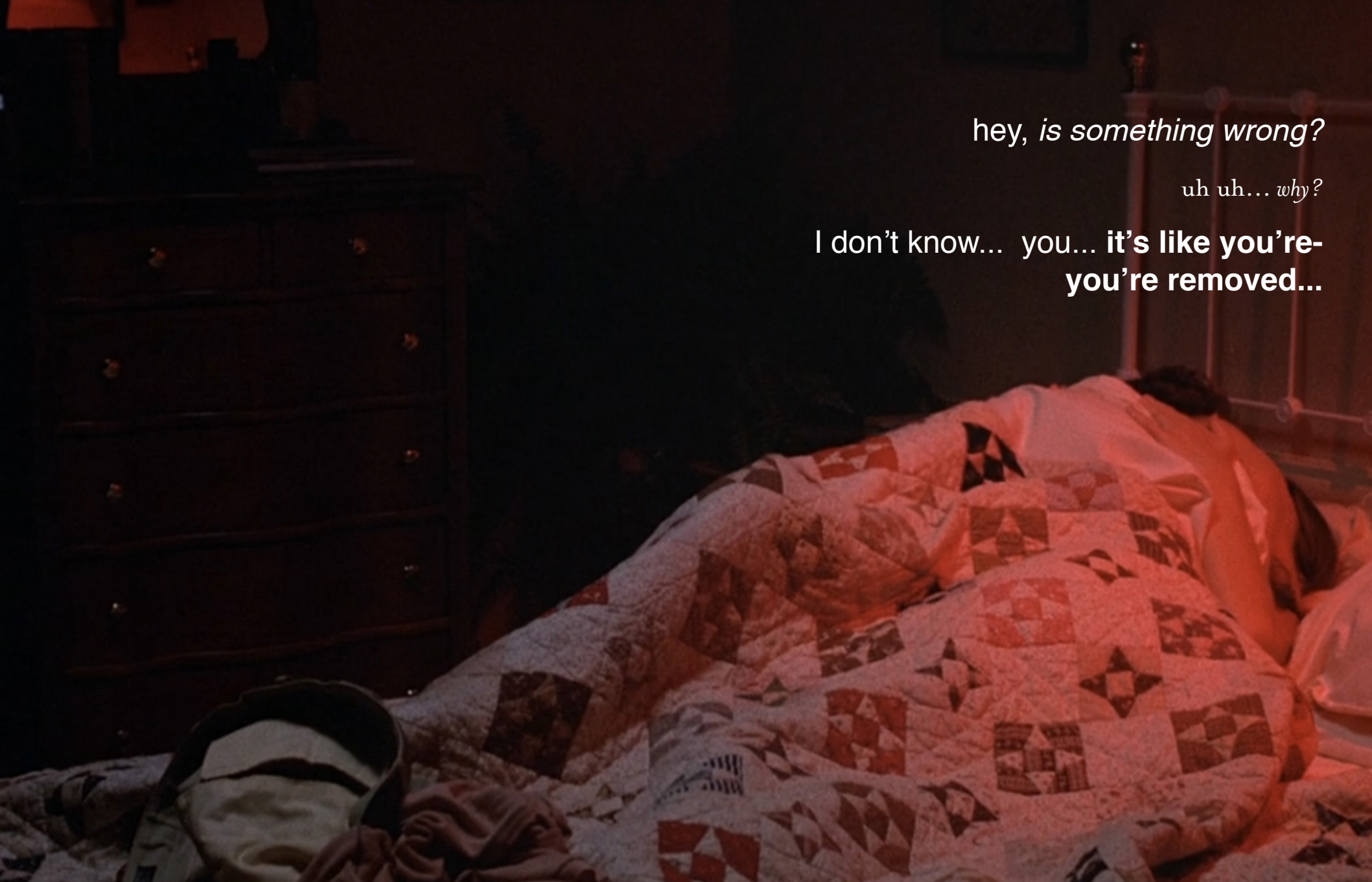


yeah, grass,  
*right?*  
the illusion that  
it will make a  
white woman  
more like **Billie  
Holiday.**



so alvy asked annie to not  
smoke grass before they  
go to bed "*it relaxes me*", she  
said, without convincing  
him.

they started making out,  
but it didn't turned out  
to be good, specially for  
annie.

A dimly lit bedroom scene. A person is lying in a bed, covered by a quilted blanket with a geometric pattern in shades of red, orange, and white. The person's head is resting on a pillow, and their face is partially visible. To the left of the bed is a dark wooden dresser with several drawers. The room is dark, with the primary light source coming from the right, casting a warm glow on the bed and the person. The overall mood is quiet and intimate.

hey, *is something wrong?*

uh uh... *why?*

I don't know... you... **it's like you're-  
you're removed...**

and then, it came the time  
that alvy started feeling  
jealous towards annie, and  
decided to follow her.



you followed me! I  
can't believe it!

I didn't *follow*  
you!

you followed  
me!

why? 'cause I ... was walking' along a  
block behind you staring at you? *that's not*  
*following!*

well, *what is your definition of following?*

following is different. **I was spying.**

Do you realize how paranoid you are?

you wanted to keep the *relationship flexible*, remember?  
**it's your phrase.**

"*existential motifs in russian literature*"! you're really close.

oh, well, now we're finally getting to a  
subject **you know something about!**

oh, stop it. **but you were having an affair with**  
that jerk that teaches  
"contemporary

what's the difference?

**your college professor.**  
that incredible crap course  
crisis in western man"! **it's all mental masturbation.**

**hey,  
don't knock  
masturbation!  
it's sex with someone I love.**



they broke up.



*is it... is it something that I did?*

never something you do. that's how people are.

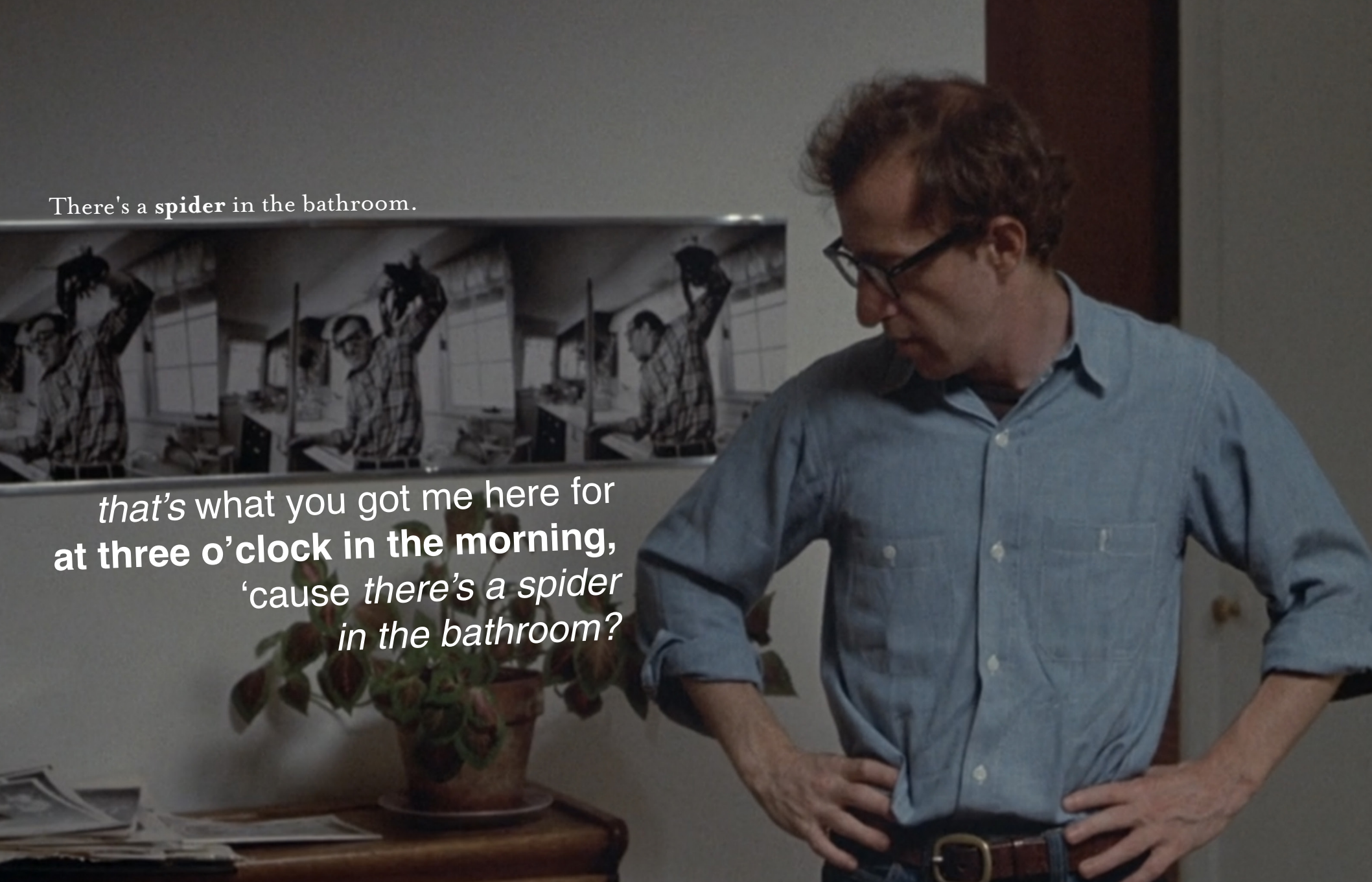
*love fades.*

alvy tried to date another women, but it didn't worked out. i mean, it's not like he wasn't getting anything... in fact, when annie called he was just laying in bed with this really strange journalist.

yeah, annie called.  
so he ditched the woman next to him and went to meet her.

There's a **spider** in the bathroom.

*that's what you got me here for  
at three o'clock in the morning,  
'cause there's a spider  
in the bathroom?*





**lotta, lotta  
trouble.  
there's *two* of  
'em.**



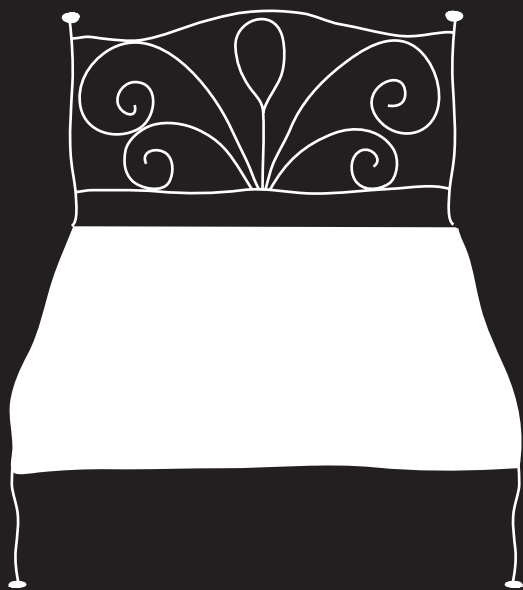
annie sobbed a little, told  
alvy that she missed him,  
they kissed and got back  
together.

everything was just fine  
again.

alvy, let's never break up again. I  
don't wanna be apart...

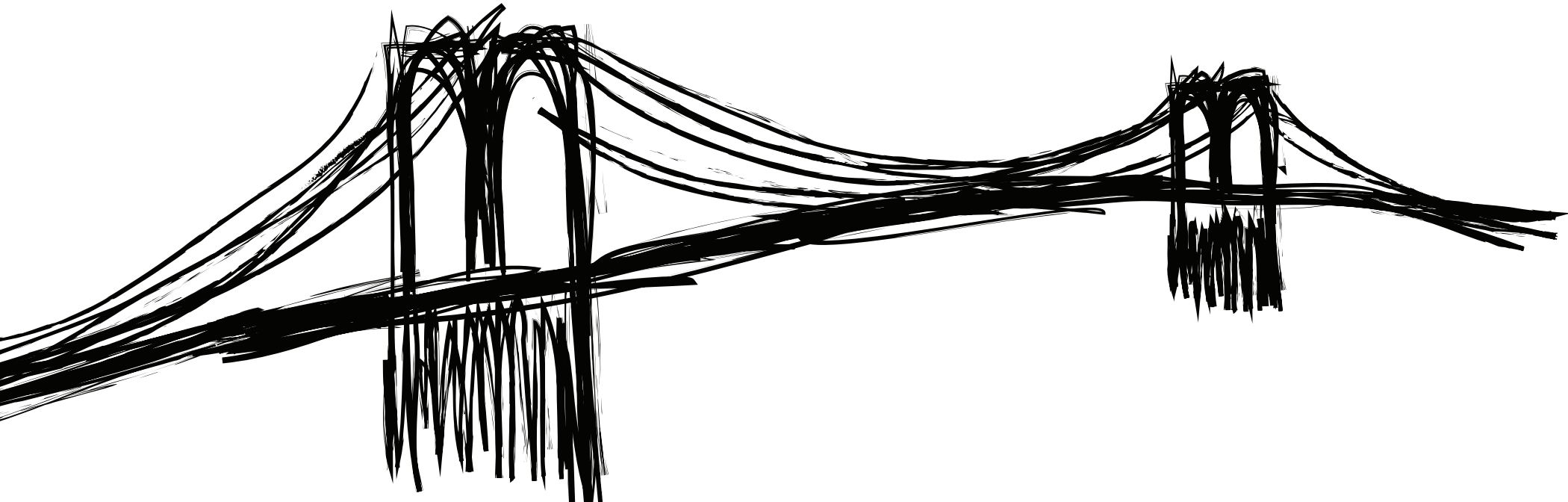
oh, no, no, I think we're both much  
**too mature** for something like that.

living together hasn't been so bad, *has it?*



it's been terrific, you  
know? better than  
either one of my  
marriages. 'cause  
**there's just  
something different  
about you.** I don't  
know what it is, but  
*it's great.*

he took her to meet his old neighborhood.  
they got rob and drove all together into **brooklyn**.





seems like old

Seems like

and it's still a

*still the thrill*

times, having you to walk with

old times, having you to talk with

thrill just to have *my arms around you*

that it was the day I found you



just lovely, right?

yeah, but the happiness  
wouldn't last longer than  
that. in that same night  
annie met tony lacey, a  
musician that lived in LA.  
he complimented her voice  
after the show, and invited  
both annie and alvy to a  
party, but they refused.

annie although got excited  
by the idea.


not so  
happy  
about  
it





since that day it was clear  
to them that they were not  
in the same place in the  
relationship, *again*.



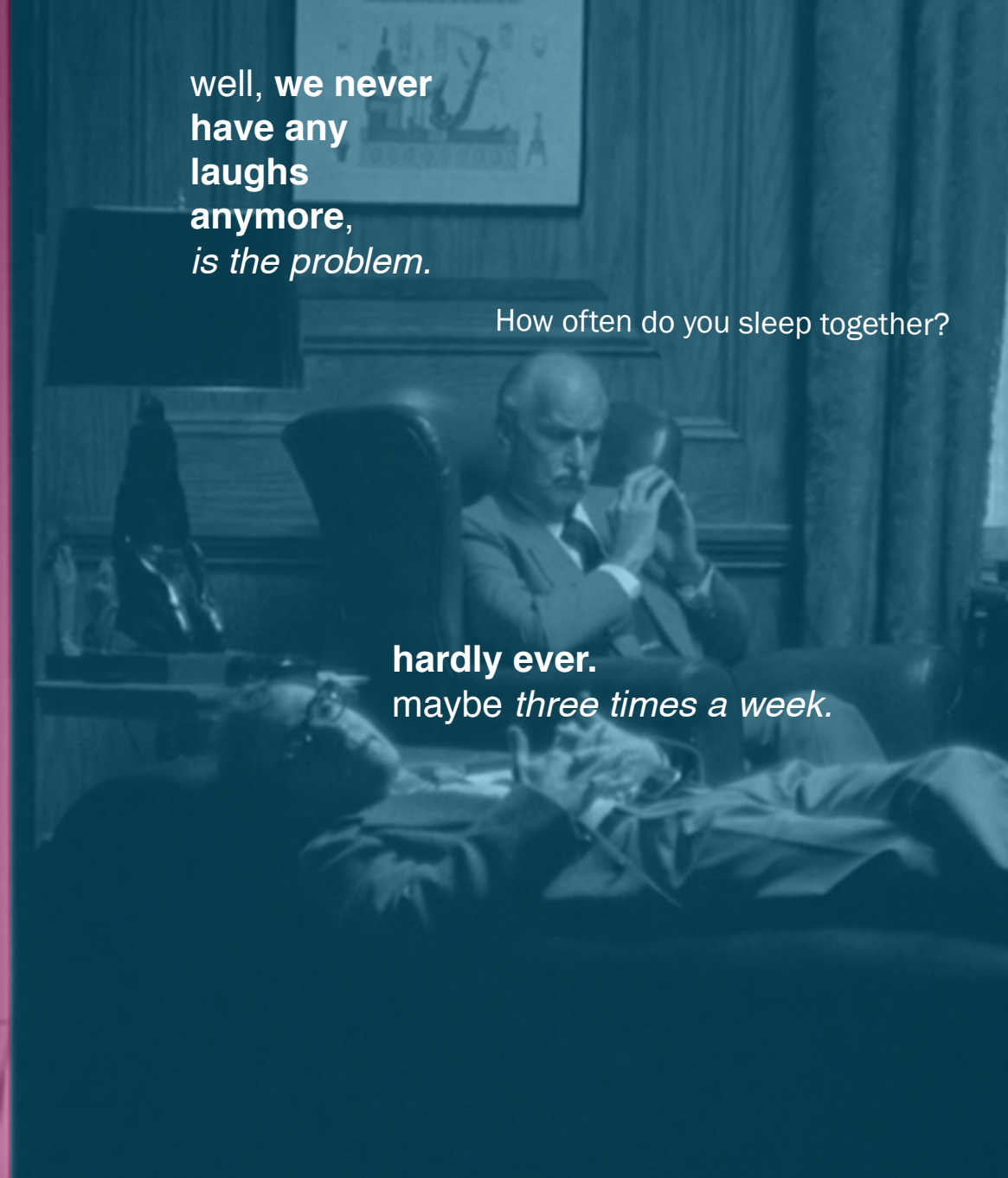
A woman with long brown hair is sitting in a black leather office chair, leaning back with her legs crossed. She is holding a cigarette in her right hand. The room has a bookshelf with books and a lamp in the background.

that day in Brooklyn  
was **the last day**  
**I remember**  
**really having**  
**a great time.**

well, I've been *moody*  
*and dissatisfied.*

Do you have sex often?

*constantly!* I'd say three  
times a week.

A man with a mustache is sitting in a black leather office chair, leaning back with his hands clasped. He is wearing a suit and tie. The room has a lamp and a framed picture on the wall in the background.

well, **we never**  
**have any**  
**laughs**  
**anymore,**  
*is the problem.*

How often do you sleep together?

**hardly ever.**  
*maybe three times a week.*


sometime after that, alvy  
was invited to give an  
award in a TV show, so  
they had to fly to LA right  
on christmas time and that  
fact let alvy kind of sad.

annie, on the other hand,  
loved the idea.

to cut the story short, they  
ended up celebrating the  
holidays on a party hosted  
by...

guess who...

*tony lacey.*



**at the party, alvy  
flirted with several  
women**



...while annie danced with  
*tony lacey*





on the plane back to new  
york they had some import-  
ant insights about their  
relationship.

**that was fun. I don't think California  
is bad at all. It's a drag coming home.**

**I have to face facts. I adore Alvy, but our  
relationship doesn't seem to work anymore.**

**if only I had the nerve to  
break up, but it would really hurt him.**

**Alvy... let's face it. you know something, don't think  
our relationship is working.**

**lotta beautiful women.  
it was fun to flirt.**

**I'll have the usual trouble with Annie in bed  
tonight. whatta I need this?**

**if only I didn't feel guilty asking Annie to  
move out. It'd probably wreck her.  
but I should be honest.**

**I know. a relationship, I think, is like a  
shark, you know? it has to constantly move  
forward or it dies. and I think what we got on  
our hands is a dead shark.**

yeah, they broke up again,  
but this time it felt  
different to alvy,

I miss Annie. I made a terrible mistake. (she's living in los angeles with tony lacey).oh, yeah? well if she is, then the hell with her! if she likes that lifestyle, let her live there! He's a jerk, for one thing. (he graduated Harvard). yeah. hey... listen harvard makes mistakes too, you were in college taught there. (don't tell me you're serious. a little bit like Medea. let me see. I show you something, lady? I found this in the apartment. he used to wash her face eight hours a day with black soap. don't ask me if you don't you go out with other women?). well, I know, but it's. you know, it's very depressing.





so alvy decided it was  
**bring annie back to NY**







and flew to LA

so... **wanna get married** *or what?*

**no. we're friends.**

I wanna remain *friends*.

what alvy didn't realize was  
that annie already was too  
attached to her life in LA.

he went back to NY and  
kept thinking about her.  
he even wrote a play about  
their relationship, and  
it was funny because in  
his fiction they ended up  
together.

but the fact was... there  
wasn't really anything to be  
sad about, relationships do  
end, just like this book.



*I did run into annie again.* it was on the upper west side of manhattan. she had moved back to new york. she was living in soho with some guy. and when I met her ***she was, of all things, dragging him in to see “the sorrow and the pity”, which I counted as a personal triumph.*** annie and I ... we had lunch sometime after that, and just kicked around old times. after that it got pretty late. and we both had to go, but it was great seeing annie again, right? I realized what a **terrific person she was** and how much fun it was just knowing her and I thought of that old joke, you know, this guy goes to a psychiatrist and says, “**doc, uh, my brother’s crazy. he thinks he’s a chicken.**” and, uh, the doctor says, “*well, why don’t you turn him in?*” and the guy says, “**I would, but I need the eggs.**” well, I guess that’s pretty much how how I feel about relationships. you know, they’re totally irrational and crazy and absurd and ... but, I guess we keep goin’ through it because, uh, **most of us need the eggs.**





## WOODY ALLEN BIO:

Born in Brooklyn, New York, U.S.A. 1935.  
Attended Midwood High School in Brooklyn.  
Attended New York University but thrown out for poor student.  
Attended City College of New York but thrown out for poor student.  
Began career as professional comedy writer at 17, writing for Radio.  
First show was Peter Lind Hayes and Mary Healy Radio Show.  
Wrote for TV for years for such shows as:  
Herb Shriner.  
Gary Moore Show.  
Sid Caesar Show.  
Art Carney Specials.  
Tonight Show.  
Max Liebman Shows.  
Won Emmy nominations and Sylvania Award for best writing on Sid Caesar Show.  
Wrote for many comedians who appeared on TV and in nightclubs.  
Wrote sketches produced on Broadway in revues.  
Turned comedian nearly three years ago on a wild hunch of my managers.  
Tried to keep it limited but performing went very well and one club led to another and one TV show led to another.  
Appeared in U.S. at The Blue Angel, in N.Y., the Hungry in San Francisco, Basin St. East in New York, Mister Kelly's in Chicago, Crystal Palace in St. Louis, Village Gate in N.Y., Village Vanguard in New York, Bitter End in New York (the latter was a coffee house that I got my first real start at, playing there for several consecutive months where the press could come and see me for a showcase.) Crescendo in L.A., Shadows in Wash.  
Have done many concerts for colleges, groups and recorded my first record album titled Woody Allen just a few months ago.  
On TV have appeared on The Jack Paar Show, the Tonight Show (I took the latter over for one week when Johnny Carson went on vacation) The Hootenany Show, Candid Camera, Steve Allen.  
Anxious to get back to the United States to fulfill several cabaret and hotel bookings and some TV shots.  
Press has been extraordinary, having appeared extremely favorably in every major magazine (Life, Time, Newsweek, New Yorker, Playboy, every major newspaper and trade paper, Saturday Evening Post, Saturday Revue, etc).  
Wrote "What's New Pussycat?" when Charles Feldman and Shirley MacLaine happened to catch me at the Blue Angel and he felt I'd be right to do script of a wild conception he had. It is my first movie script and the first time - I've ever acted.

(more)

I am currently finishing off a play entitled tentatively "Don't Drink The Water," to be produced by Max Gordon on Broadway upon my return to the U.S.  
Since my week on the Johnny Carson Show I have had many offers for my own TV series, to act on TV and Broadway both in comedies and musicals (I don't sing or dance) have been offered parts in motion pictures and opportunities to do screenplays of major films.  
I am not interested in writing any movies that I would not be in heavily (star or co-star in is what I mean) and would not do adaptations for anyone in any medium because I am only interested in writing originals under any conditions. I would accept funny roles if offered me and I liked them.  
I have been offered opportunities to direct both films and play for Broadway, both of which I would like to do someday but not right now.  
I have been offered many advances for written material from all the top publishing houses for books but I haven't the time. My hobbies are not drinking and avoiding sex.  
I play several musical instruments, all horribly. I love music.  
I have been married (when I was 19) for six years. I discuss my marriage and subsequent divorce in my act in detail.  
Everything I say on my act is either true or based closely on my experiences either real or fantasy.  
I have no children.  
I go out with girls if they are pretty, funny, bright, neurotic and like Hershey Bars. (addict)  
My family is alive (or think they are) - my sister is twenty-one, married recently and a teacher.  
My father is now in the jewelry business but has been many things (but not a father) including a waiter for years.  
My mother has always been a bookkeeper in a flower shop.  
When I was a child they'd give me a quarter and I'd let them alone. Now I give them money and they let me alone.  
I live (contrary to the incessant myth about me living in Greenwich Village, which I never did or claimed to, I just dress in expensive but ill-fitting clothes so I guess it looks sort of that way) on the chic upper east side of Manhattan and have for the past eight years or nine years. I love it there, adore Fifth Avenue, and wouldn't want to live anywhere else.  
I do not own a car or dog.  
I enjoy working both writing and any form of performing.  
I hated performing at first but now I like it. It was hard to make the adjustment from the closed room to facing people but my managers forced me.  
Whereas I was friendless and alone three years ago, I now have a girl friend, managers, a press agent, a lawyer, and an accountant.  
I like Sugar Ray Robinson, little blonde girls and William Butler Yeats.  
I hate rising early, being beaten up and when I don't get my way.  
If I could have been anyone else I would have liked to have been Louis Armstrong.





All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior written permission from the editor.

Movie Script by **Woody Allen**  
Book Script and Design by **Laís Leiros**

**leiros**  
publishing